ZŁOTY RÓG
ILUSTROWANY
TYGODNIK
LITERACKI ARTYSTYCZNY
I SPOŁECZNY



REDAKCJA i
ADMINISTRACJA
WARSZAWA
UL. KRÓLEWSKA 27
TEL. 152-05.

No 45

WARSZAWA
DNIA 9 LISTOPADA 1913 R.

Teatr w pochodzie reform koncepcji dramatycznej.

I. Pod znakiem reformy.

Hasło „reformy teatru“—oto komunał ostatniej doby ukuty przez błyskotliwych feljetonistów, oraz malarzy-teatrofilów! Sprawa wielka, dostojna... banalnie, po dziennikarsku traktowana. Fałszywie postawiona, fałszywie rozumiana i fałszywie komentowana, tworzy nowe dziwadła sceniczne — jest początkiem nowej maniery, nowej mody — nowej nudy! Miast talentów: improduktywi, miast dzieł sztuki: potworki jałowej wyobraźni!

Przedewszystkiem należy stwierdzić, iż już u samych źródeł Teatru stoi nad kryniczną strugą tajemnicze bóstwo, żywiące bystre nurty złotym piaskiem — reformy. Tylko biorę te wyrazy w znaczeniu niecodziennem. Oto „sztuka teatralna,“ tak skomplikowane zjawisko żywotne, której istotą jest *działanie*, oraz pojęcie *„reformy teatralnej*,“ jako pojęcie *zmiany, nowego gestu artystycznego* — są sobie styczne w momencie masowego ruchu. Każdy wielki tragik, czy aktor-poeta, bo są to pojęcia, jak zobaczymy gdzieindziej, *identyczne*, był rownocześnie też wielkim reformatorem. Już poeta Arion z Metymny (600 przed Chr.), dramatyzując niewinne dytyramby dyonizyjskie, przydaje rozkiełzanym pastuszkom frywolnej Hellady... koźlich skórek i rożków („tragoi“). Momentem niezwykłości „tragizuje“ piosenkę ludową — reformuje! A dalej Thespis (530 przed Chr.) na tle wielkiej, reformatorskiej, epoki solońskiej, ujmując niteczki prateatru w bardziej artystyczną kanwę, przydaje groteskowemu kostyumowi pastuszków—mimiki i nieco gestu teatralnego; staje się pierwszym, jedynym, aktorem; korci go tłum i działanie na niego, tworzy protagonistę, bohatera — reformuje! W reformatorskie intencje Thespisa trafia Ajschylos i pogłębia jeszcze bardziej „patos oddalenia“ pomiędzy aktorem a tłumem widzów, tworząc stałą, oddzielną, scenę. Szuka głębszego ujścia swego napięcia dramatycznego, współzawodnika, rywala, wprowadza drugiego aktora, mówiąc terminem akademickim: tworzy dyalog — reformuje! Sofokles dodaje trzeciego, komplikuje scenę, teatralizuje ją — reformuje! Poeci i aktorzy *minorum gentium* wżywają się w nową sztukę, a nie mogąc sprostać i wydołać szczytom swych mistrzów, przystawiają pod gmach nowej świątyni... podpórki, nasadzają ornamenta, polerują—pod znakiem reformy. Lecz ci w pasożytnim żywocie prozelitów wielkich talentów i geniuszów—do historji nie weszli!

Lecz dramatyczna idea działania na masy narasta z biegiem czasu ziarnem i chwastem dróg, po których się toczy i powstaje w końcu stały, monumentalny, teatr zwycięskiej architektury IV wieku w Atenach, później w Milecie, Sparcie... Rzymie za Pompejusza w 55 przed Chr. Urabia się zwolna stylowy szablon greckiej sceny, który bezmyślnie chcą niektórzy nawet dziś naśladować. I osławiona prostota tego antycznego teatru jest również frazesem. Owszem, posiada formę właśnie bardzo bogatą: muzyka, śpiew, taniec, maszynerje, dekoracje, maska historyczna i t. d., wszystkie te pierwiastki tworzą społem dramatyczny gest poety-aktora teatru greckiego.

Jest nawet reżyser, a nawet wzorowe scenarjusze wielkich poematów tragicznych poleca spisywać mówca Lykurq około 330 roku.

A teatr nowożytny, którego początki odnajdujemy w bujnej epoce renesansu, żyje również bez przerwy reformą. Jest w swych początkach jednym, wielkim, protestem przeciwko charakterowi teatru średniowiecza, którego religijne misterja (*misterium-ministerium* - służba boża, nic wspólnego z... tajemnicą!) były wykorzystaniem dramatycznego gestu w kierunku depresji masy — o czem później. Stałe, naiwne i proste

sceny („mansiones“) średniowiecznych aktorów z typowym, troistym, podziałem miejsca akcji na trzy sfery: piekła, ziemi i nieba, jak również, używane szczególnie w Anglii, przewożone na kołach po różnych częściach miasta drewniane scenki — nie były tylko produktem nieudolności techników i architektów, których ani romańszczyźnie, ani gotykowi nie brakło, lecz były właśnie wyrazem ascetycznej myśli, pogardy ziemstwa i lękliwego hołdu wieczności.

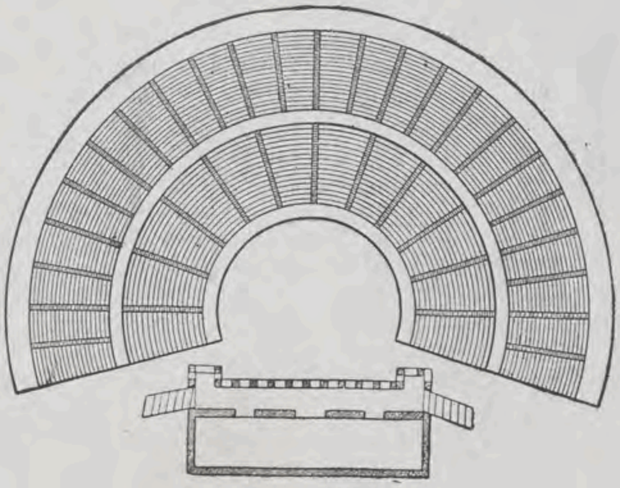
Dopiero teatr renesansowy reteatralizuje nieteatralny dramat średniowieczny w duchu sceny antycznej to jest *kultu działania samego w sobie.*

Artyści i geniusze, prozelici i histryoni — pracują odtąd na nowo nad — reformą teatru. Teatr przestaje być agitacyjnym środkiem religii — obrzędem, procesją, powstają teatry stałe, świeckie na dworach mecenasów: biskupów i królów. Henryk VIII w Anglii rozkazuje grać łacińskie dramaty. Pomponiusz Laetus (1427—1497) za Pawła II, objąwszy po Wawrzyńcu Valli profesurę uniwersytetu rzymskiego, organizuje u siebie w domu teatr. Melanchton znowu urządza w „Schola privata“ przedstawienia ulubionego Terencjusza, choć strona zewnętrzna ówczesnej sceny szwankowała zrazu nielada. Właśnie reforma, jaką dał teatr renesansowy, była w pierwszej linii reformą ducha dramatycznego, a nie... dekoracji! I tak w 1502 roku z okazji przedstawienia „Menächmów“ Plauta w Watykanie posłowie z Ferrary skarżą się, że „non v'era scena alcuna parchè la camera non era capace“. Wyraźny dopiero opis tej sceny prymitywnej teatru renesansowego spotykamy u Jodocusa Badiusa z XVI w., w którego „Praenotamentach“ czytamy: „Intra igitur theatrum ab una parte opposita spectatoribus erant scenae et proscenia, in quibus abscondebantur lusores, donec exire deberent, ante autem scenas erant quaedam tabulata, in quibus personae quae exierant ludebant.“

Luksusowe jednak dwory mecenasów wieku odrodzenia niebawem wytworzyły cały prąd reform czysto scenicznych, sypiąc hojnie złotem na przepych i bogactwo teatrów, prześcigając się wzajemnie w zadziwianiu swych gości a widzów. O artystycznej scenerji w większym stylu słychać już w 1508 roku przy przedstawieniu komedji Ariosta, którego sprawozdawca Prosperi podnosi perspektywę sceniczną. Scena medjolańska w zimie 1548/9 r. podczas bytności króla Filipa przedstawia na widowni Wenecję z kościołami i dzwonami, z niebem i chmurami, wśród których kolejno ukazywały się gwiazdy i słońce. Najwięksi nawet malarze biorą udział w malowaniu dekoracji, jak w Rzymie: Peruzzi, a nawet raz... Rafael. Na ogół urabia się typ sceny o dwóch składowych częściach: wystające proscenium, oraz przy pomocy narożnikowych ścian skonstruowana symetrycznie głębia z środkowym punktem widzenia. Groteskowej kurtyny użyto po raz pierwszy w Rzymie w 1519 roku. Zresztą na scenie przed rampą do czasów Szekspira w Anglii a Voltaire'a we Francji zasiadali młodzi panowie...

Wiek XVI można nazwać wiekiem reformy i teatralogii nowożytnego dramatu — przedewszystkiem we Włoszech. Omawia się żywo kwestje malarskie, architektoniczne, świetlne, techniczne, tworząc, co prawda, miast reformy bardzo często... dziwadła, gdyż w odrodzonym duchu dramatycznym nie stało jeszcze miejsca na—*aktora-poetę.*

I tak boloński architekt, Sabastjan Serlio, w swej „Architekturze“ projektuje scenerje dla tragedji i komedji, radząc dostojnie, iż jedynie odpowiednią dekoracją pierwszych są: pałace, kościoły, krużganki, a nie zwyczajne domy. Palladio buduje wspaniałe teatry w Wenecji (1565) i Vicenzy, gdzie zbudowany przez niego „Teatro Olimpico“ budzi podziw u potomnych. Tam też dawano „Edypa“ Sofoklesa w tłumaczeniu Orsatta Giustinianiego. De Sommi w djalogach zastanawia się: czy można do tragedji wprowadzić różnokolorowe światło oraz oświetlone kulisy, nie psując poważnego nastroju? Nie brak też wizjonisty-dekadenta, jakim jest Ingegnieri, który podsuwa nowy pomysł efektu świetlnego podczas monologu ducha w jednym z prologów, by



Plan teatru greckiego.

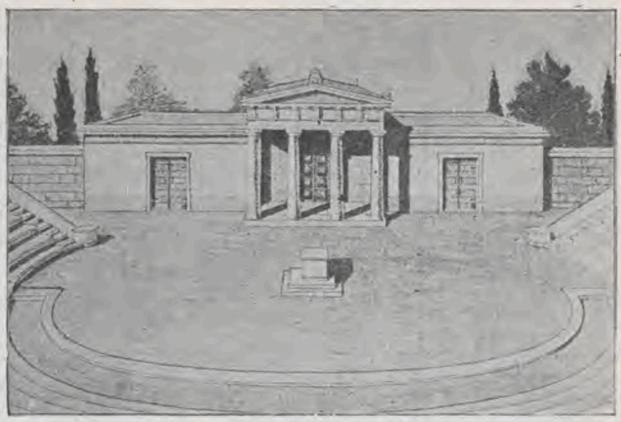
mianowicie rzekomy duch mówił przez lekką, czarną, zasłonę, któraby miała po jego zniknięciu momentalnie... spłonąć! Giraldi Cinthio, de Sommi i inni analizują krytycznie wartość kostjumu i maski scenicznej, a nawet spotykamy szczegółowe opisy teatralnych kostjumów z XVI-go wieku (np. w Viterbo). Wprowadzają tłum na scenę. W teatrze vizencjańskim podczas przedstawienia „Edypa“ w 1585 roku wprowadzono na scenę 108 osób!

Udoskonala się maszynerja teatralna. Na scenie pokazują aktorzy... głowy ucięte na modłę naszych magików i prestidigitateurów. W intermedjum Giocasta w Viterbo ukazała się na scenie w górze zwodnicza Chimera, a pod nią na ziemi Wielbłąd: pycha i pokora! Lubowano się w allegorycznych emblematach, realizowano scenę do granic możliwości współczesnej techniki, a w przeczuciu teatru wagnerowskiej syntezy sztuk wszelkich usiłowano działać na wszystkie zmysły widzów.

Kabotyn Ingegnieri obok muzyki wprowadza na scenę... palenie kadzideł, by i na zmysł węchu módz estetycznie podziałać. Kulturę węchu nieraz zabijała... polityka, kiedy to naprz. podczas przedstawienia „Alidora“ obchodzono się z kadzidłem bardzo oszczędnie, by go nie brakło do epilogu, który miał uświetnić dom Habsburgów i Estów.

Jednakże wśród tego niekiedy dziwacznego i potwornego nowatorstwa powstają rzeczy pomysłowe i rozumne, które się potem na scenie ustalają. Twórcą sceny, dającej złudę perspektywiczną jest właściwie Bramante, podczas gdy dawniejszy aktor przerastał na scenie swą peruką... pałace i kościoły. Współpracownik jego, Peruzzi, buduje w Rzymie pierwszą scenę perspektywiczną. Wyrazem ostatniego postępu i reformy scenicznej jest książęcy w stylu barokowym „Teatro Farese“ w Parmie, który buduje pomysłowy Giovanni Battista Aleotti (1546—1636) na polecenie lubującego się w przepychu Ranuccia I. W tym też teatrze znajdujemy po raz pierwszy w użyciu wynalezione przez Aleottiego kulisy teatralne, podczas gdy dotąd ściany na scenie tworzyły stałe tło obrazowe sztuki. Uczeń Torelli (1607—1678) rozpowszechnia potem te kulisy po całych Włoszech i zyskuje sobie sławę europejską wynalazkiem szybkozmiennych kulis. Jezuita a genialny architekt teatralny, Andrzej Pozzo (1642—1709), doskonali dzieło swych poprzedników, wprowadzając znane nam poprzeczne kulisy, zwiększając przez to złudę optyczną. System symetrycznego rozmieszczenia obrazu scenicznego przetrwał jednak dalej aż do naszych niemal czasów. Typowe zaś amfiteatralne, piętrowe, rozmieszczenie lóż jest dopiero dziełem Fabricia Cariniego Motty z Mantui w planie z 1676 roku.

Nie tylko jednak reformie sceny ze strony czysto zewnętrznej, dekoracyjno-technicznej, dają hasło Włosi, lecz teatralogowie odrodzenia ojczyzny Rafaela i Bramanta wnikają także w reformę treści sztuki dramatycznej. Estetyzują w duchu nowoczesnym. Zmienia się więc



Orkiestra i scena teatru greckiego, według rekonstrukcji Reischa.

przedmiot i forma dramatu. Po epoce religijnych misterjów średniowiecza i po „commedia erudita“ Odrodzenia (przeróbki Plauta i Terencjusza) zjawia się illuzyjną „commedia pastorale“ w której role odtwarzają np. małe dzieci (podczas biesiady u Chigi'ego w Rzymie w 1512 r. bez sceny), „tragica-commedia“, oraz niezrównana w swym nerwie scenicznym „commedia dell' arte“, za której twórcę można poczytać Angela Beolca z Padwy (1502 — 1542) z aktorskim pseudonimem: Ruzzante. Zmarnowany ten geniusz sceniczny równa się Molierowi i Szekspirowi.

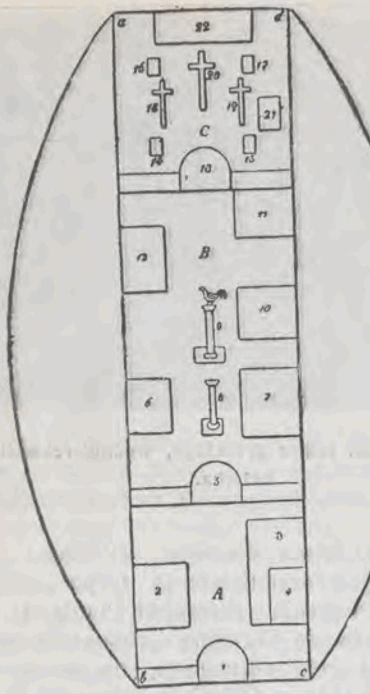
Z Włoch rozlewa się reforma teatru po całej Europie — w formie i treści. We Francji już za Franciszka I, teatr zachwyca widzów świetnością wystawy, szczególnie późniejszych sztuk baletowych, a w końcu opery (Lully).

W Niemczech na ogół strona dekoracyjna niedomaga. Jeszcze w magdeburskiej. „Zuzannie“ aktor kpi w prologu, że widzowie dobre muszą wciąć sobie okulary, by zobaczyć przedstawiony na scenie — ogród Zuzanny! Ba! nawet praktyczny Niemiec, Wickram, występuje przeciwko luksusowi wystawy, mówiąc w przedmowie do „Tobiasza“, iż historję nieco zmienił, by zmniejszyć, koszt niepotrzebny. Podobnie nawołuje Frey w „Abrahamie“. Natomiast Hans Sachs goni za efektem scenicznym.

W Niederlandach sztuka plastyczna wyprzedza na scenie poezję (szkoła Rederijkerów, podobnie korporatywnie działająca, co szkoła śpiewaków norymberskich).

Wspaniałe inscenizacje Meiningeńczyków i Reinhardta nikogo więcej nie zadziwiłyby, jak teatr angielski i jego twórcę, Szekspira. „Garden“ i „open air performances“ dowodzą jeszcze bardziej prostoty sceny angielskiej z czasów Elżbiety.

Wiek XVII, choć taki podział jest raczej kultem kalendarza, aniżeli oryentacją kuluralną, jest szczytem rozwoju teatru nowożytnego w wielkim stylu, a wielcy poeci są tu twórcami wciąż postępującej ideowo naprzód reformy koncepcji dramatycznej. Hiszpanja, Francja i Anglja wiodą tu prym (Calderon—Molière—Shakespeare). Tworzą się indywidualne szkoły i maniery, pa-



Scena średniowieczna.

A, B, C — stałe, odzielne części sceny. 1. Pierwsza brama. 2. Piekło. 3. Ogród Gethsemany. 4. Góra oliwna. 5. Druga brama. 6. Dom Heroda. 7. Dom Piłata. 8. Słup, przy którym biczowano Chrystusa. 9. Słup z kogutem. 10. Dom Kajfasza. 11. Dom Annasza. 12. Dom ostatniej wieczerzy. 13. Trzecia brama. 14 — 17. Groby. 18, 19. Krzyże łotrów. 20. Krzyż Chrystusa. 21. Grób święty. 22. Niebo.

tetyczny tratr klasyczny, a w końcu pedantyczna idea syntetycznego teatru Wagnerowskiego. Lecz są to już rzeczy bardziej znane, a także wymagające szerszego traktowania,nie dającego się absolutnie szkicowo przeprowadzić. Rozwój architektury i sztuk technicznych w wieku XIX zmienia gruntownie przedewszystkiem zewnętrzną stronę teatru nowożytnego. Lautenschläger w Monachium wprowadza „scenę obrotową“, którą już dawno posiada japoński teatr „Shinu-Tomi-Za“ w Tokio. Z konwencjonalizmem teatralnym walczy „Thèâtre libre“ i „Freie Bühne“. W dalszym toku rozwoju Reinhardt odnawia w Berlinie antyczny teatr monumentalny, Stanisławski w Moskwie uartystycznia realizm sceny, padają wreszcie hasła „sceny ogrodowej“, „sceny komnatowej“, „sceny pantomimicznej“, a w chaosie teatralogii, ideologji i neologji, znudzony współczesny uczestnik gigantycznej sztuki scenicznej traci poczucie — ideowości koncepcji dramatycznej.



Scena staroangielska.
(Teatr szekspirowski).

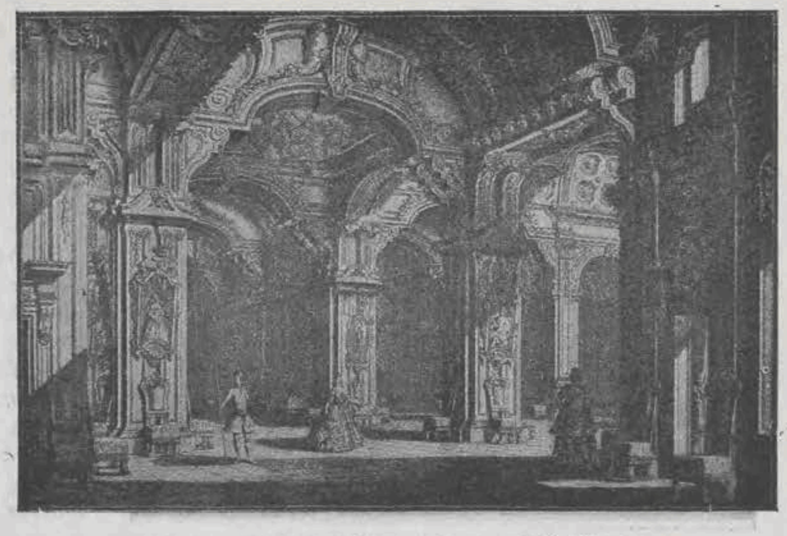
W Polsce marzenia stworzenia „europejskiego“ (co za martwa kategorja geograficzna estetyki scenicznej!) teatru przyszłości ujmuje *ideowo* geniusz Wyspiańskiego, który tworzy teatr narodowy w wielkim stylu.

II. Reforma w świetle koncepcji dramatycznej.

Tak więc moment reformy jako dążności do zmiany gestu dramatycznego jest dany teatrowi *a priori* i towarzyszy mu od źródeł aż do ujścia jego ekspresji scenicznej. *Teatr w metafizycznem pojęciu* gestu twórczej duszy, poza czasem i przestrzenią — *jest wyrazem działania człowieka calem swojem jestestwem na otoczenie.* Im większa jego potęga tem większe masy usiłuje sobą ogarnąć. Monumentalność i wielkość antycznego teatru Greków nie była przypadkiem tylko, lub produktem dążności architektonicznej, lecz była dostojnym i poważnym wyrazem potężnej psychiki poetów-aktorów, artystów. Tu konstrukcja zewnętrzna i duchowa zlewała się w jedną całość. A całość ta była jednym, wielkim, *kultem „działania samego w sobie“*. I pomijając działa Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa, jako tylko zjawiska *sui generis,* jako poszczególne tylko załamania się twórczej duszy, widzimy w teatrże antycznym Greków, a raczej w teatrze wogóle, zmaganie się duszy ludzkiej w oczach własnych, jak całego tłumu. Teatr w głębi swej istoty, jako przeciwieństwo do malarstwa i sztuk plastycznych, a niemal jako antyteza epiki i liryki, jest *ruchowo-czasowym wyrazem aktywnej strony duszy ludzkiej* i dlatego też ujawnia się w nim mimowolna łączność ze sztuką muzyczną. Stąd obecność pieśni i formingi w dytyrambach dyonizyjskich, stąd udział chórów w dramacie antycznym, stąd nuta nabożna w misterjach religijnych, stąd frywolna muzyka komedji odrodzenia i baletów, i stąd płynie też idea muzycznego dramatu Wagnera. Potęgi też muzyki niedarmo Verdiemu zazdrościł Victor Hugo w kreacji „Ernaniego“. A ponieważ działanie tem większą moc swą ujawnia, gdy stają w drodze większe przeciwności, dlatego w teatrze antycznym dusza staje się *tragiczną* i dlatego też szczytem teatru κατ ἐξοχὴν jest

tragedja, gdyż komiczności zawsze nie stanie owego *maximum* suggestywności współoddziaływania człowieka na masy.

Teatr w pojęciu metafizycznem jest potęgą czynnej *samowiedzy* duszy ludzkiej i dlatego nawet tak głębokoko pomyślany ideał muzycznego dramatu Wagnera jest poniekąd bałamutny, o ile zespół dźwięków gasi moc i wyrazistość myślowego słowa. Jak w powieści poeta szańcuje się pointą, opisem lub dygresją, jak w liryce jest bezinteresownym i dlatego tak wybitnie subjektywnym, osobistym, tak w geście dramatycznym poeta wchodzi w bezpośredni kontakt z masą. W pokonaniu wstydu i niemocy obnażona w swej aktywnej twórczości dusza pragnie jawnego tryumfu w teatrze.



Scena nowożytna (projektował Giuseppe Galli-Bibiena).

By zaś moc swego działania podtrzymać, a nawet wzmocnić, poeta-tragik jest zawsze w duchu teatru — *reformatorem*!

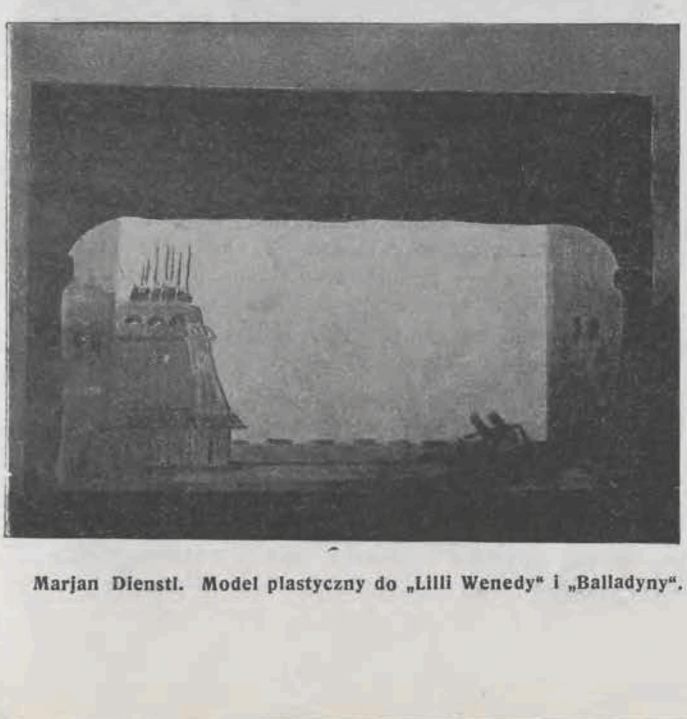
I z tego dopiero ogólnego stanowiska wychodząc, możemy należycie poszczególne reformy, idee i nowatorstwa, ocenić.

Reformatorstwo więc teatru antycznego, jak wyżej widzieliśmy, płynęło z idei konstrukcji samejże sztuki dramatycznej. Był styl i maniera, lepsza i gorsza, był patos i komizm nawet, lecz gestem dramatycznym kierowała zawsze monumentalna dynamika chęci i potęgi życia.

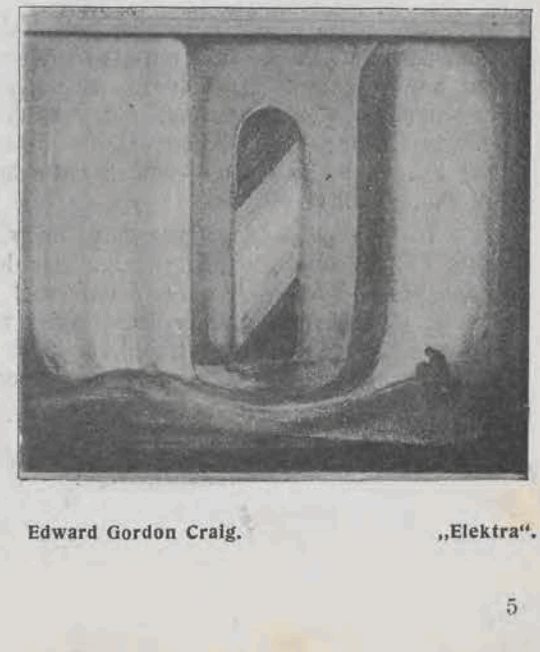
Teatr znów średniowieczny, twór na wskroś chrześcijański, wprawdzie był reformatorski i był również oparty na momencie oddziaływania religijnego, co niczemu nie przeszkadza, bo i w ten sposób można w sztuce działać i odczuwać, lecz jako właśnie poczęty w duchu chrześcijaństwa, i to pierwotnego, był w swej zasadniczej koncepcji—*ateatralny*. Głosił *anti*—lub *amoralność czynu*. Działając, godził w nerw działania. Siejąc dokoła strach, ascezę i poniżenie natury ludzkiej, obniżał wygodnie skalę swej dynamiki Ogólnie rzec można, że *chrzescijaństwo jest wrogie istotnej naturze prawdziwego teatru* i na odwrót, dlatego też, choć koncepcja teatru średniowiecznego jest ideowa, bo płynie ze źródła uczuć podniosłych, jest jednakże — ateatralna!

Reteatralizuje dopiero koncepcję dramatyczną epoka odrodzenia w najrozmaitszych swych odmianach sceny.

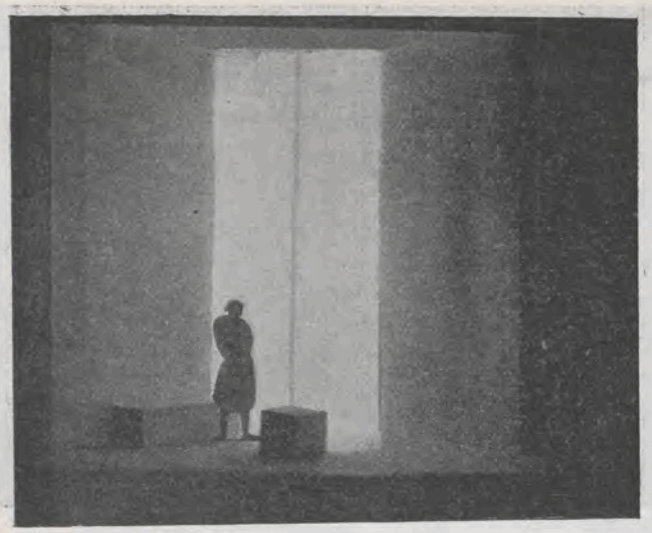
„Commedia dell'arte" przywraca teatrowi żywotne soki suggestywnego działania, gestu teatralnego, a wśród wielu, bardzo często bałamutnych, dziwacznych i śmiesznych, zapędów i reform zawiązki nowożytnego teatru zmierzają napowrót do monumentalnego gestu w zakresie typowości i obyczajności. Teatr Molièra, a przedewszystkiem Szekspira stwarza idealne koncepcje ekspresji dramatycznej, a od ich czasów aż do dni ostatnich ciągnie się (szczególnie w wieku XIX — teatr Wagnera, Ibsena, Maeter-



Marjan Dienstl. Model plastyczny do „Lilli Wenedy" i „Balladyny".



Edward Gordon Craig. „Elektra".



Edward Gordon Craig. „Hamlet".

lincka i może najdoskonalszy w koncepcji: Wyspiańskiego) bujny splot nici dramatycznej.

W ostatniej zaś nieledwie dobie wyłania się wśród wielu drobiazgowych zapędów reformatorskich *kwestja reformy architektury i sceny teatralnej*. Podnoszą ją przedewszystkiem malarze, na czele których kroczy angielski twórca florenckiej szkoły teatralnej, *Edward Gordon Craig*. W imię stworzenia nowego teatru *illuzyjnego, wizjonerskiego*, wre walka ze współczesnym teatrem *realistycznym* szkoły Meiningeńczyków.

Gdzie powód walki? — reformy? Nuda...

Współczesny człowiek nudzi się, wpatrując się w pudełko z wywaloną jedną ścianką — współczesna scena, w malowane kwiaty i altany — współczesne dekoracje, oraz wsłuchując się w udramatyzowane nowele, powieści, a nawet... artykuły dziennikarskie z „Familienblattów" — współczesny dramat! Szablon nas mierzi, lecz jaka pociecha? Czy wizjonerska scena teatru przyszłości Craiga nie jest tylko — *odwróceniem wartości sceny realistycznej?*

Czyż nie jest tylko zarodkiem nowego szablonu, może nawet gorszego, aniżeli dotychczasowy? Nowe nie musi być lepsze, ani nawet dobre! Realistyczna scena, np. artystycznie skonstruowana, nie musi być gorsza od illuzyjnej, wizjonerskiej, satanicznej i t. d., bo to tylko — subjektywne kategorje smaku, chwili i miejsca!

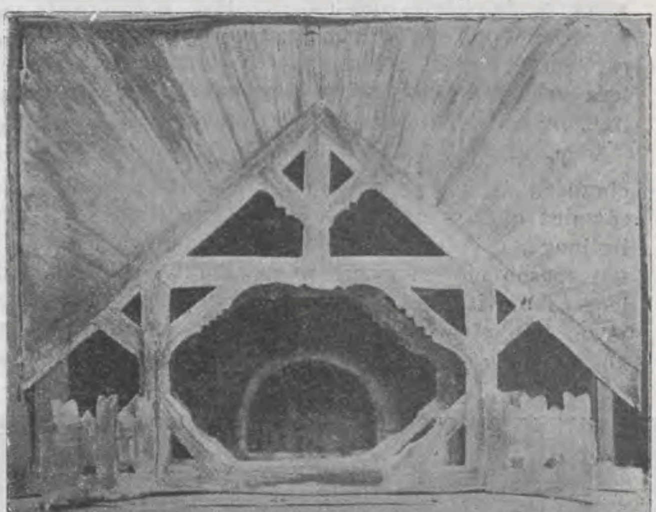
Istotnie tragicznego momentu nudy współczesnego człowieka w teatrze nie usunie żadna *neologia — dramatycznie bezideowa*! Bo nie wiem: dlaczego np. Hamlet ma lepiej wystąpić na białej, gładkiej, przestrzeni, aniżeli na tle historycznej sceny? Z punktu zasadniczej koncepcji dramatycznej reforma w tym kierunku nie jest niczem uzasadniona.

Ba! jest nawet *doktrynerska*, skoro usiłuje doszczętnie wyniszczyć pierwiastek realistyczny sceny, a z nią razem ważny *pierwiastek historyczny*. Czy można np. zagrać „Warszawiankę"—poza przestrzenią i czasem?

Po trzecie: antirealistyczna doktryna Craiga jest nawet niemożliwa, bo i najidealniejsza illuzja nosi na sobie choć cienie realności, więc choć może istnieć *metafizyka teatru**) — *metafizyczny teatr byłby... nonsensem!* Ostatecznie modna mrzonka Craiga jest nawet *antiteatralna*, bo wymaga bardzo szczupłego „tłumu estetycznego", który jest obojętniejszy gestowi dramatycznemu; zacieśnia więc moc działania wielkiego tragika, wtrącając go w nowelistyczno-liryczne wizje ekstazy *„sztuki dla sztuki"*. Natomiast zapędy Craiga są bardzo ważne jako *bunt znudzonego teatru współczesnej doby*, którego przyczyny tkwią nieco głębiej, aniżeli farba na ekranie kulisów teatralnych!

Żeby zaś scena teatru przyszłości nie była, jak dotąd, szopką, oborą, pudełkiem, czy... spluwaczką, to o tem nie rozstrzygnie zmiana kierunku stylu, czy teorji, lecz tylko prawdziwe poczucie piękna.

Na czem zaś ono polega? — na to pytanie



Stanisław Wyspiański. „Legenda".

może odpowiedzieć konkretnem dziełem tylko — artysta, który oby zawsze i wszędzie stał się suflerem — palety scenicznej *Teatru Przyszłości*.

dr. Wiktor Strusiński.

---

*) Autor niniejszego szkicu opublikuje niebawem próbę tego rodzaju.

Rys. A. Słonimski.



TEATR

Bezsprzecznie, śmierć, po za całem sofistycznem odwracaniem jej znaczenia — jest czemś najokropniejszem. Nurt istnienia rwie przed siebie i natrafia nagle na wysoką ścianę, nieubłaganą, ponurą. Rozbija się o nią w tysiąc odłamków, rozczepia swą ciągłość — niweczy w zarodku swój pęd.

Owo największe nieszczęście posiada niezliczoną ilość sposobów zabijania. Wisi nad światem i raz po raz spada powoli lub z błyskawiczną szybkością, znienacka lub dając znać o sobie złowieszczemi znaki.

W łańcuchu przeżyć, w nieskończonym szeregu zespolonych w jedno chwil, tragedja umierania nie jest niczem innem, jak tylko pojedyńczem ogniwem, które jeno wykute zostało z innego metalu. Najkrwawsza z tragedji, przerażająca a tyrańska w skutkach *traci swój efekt* w kolisku życia. Jeśli odbyła się niespodzianie—wybucha pożarem i naraz wszystko staje w objęciach ognia. Cały łańcuch rozżarzył się do oślepiającej białości, aby potem, poprzez barwną gamę stygnięcia, powrócić do stanu pierwotnego.

Młoda kobieta, dowiaduje się, że mąż jej został zabity. W pierwszej chwili jest ogłuszona tą wieścią. Potym, struchlała, spoziera wkrąg. A potok życia płynie, jakgdyby się nic nie stało.—Jaka rozpacz zawisła nad ulicą!—myśli kobieta. Jakiś pan wychodzi z kawiarni i uśmiecha się.—Jak krwawo uśmiecha się ten człowiek—szepcą zbielałe usta młodej wdowy. Mąż jej umarł. Czy to nie zwykłe, że cały świat rozpacza?

Kobieta owa przeniosła się w wymiar rozpaczy. Wraz z sobą przeniosła tam otaczający ją świat. *Żyje więc wciąż w warunkach proporcjonalnych.* Nieszczęście zmieniło kąt jej patrzenia.

Ci, którzy się z nią bliżej stykają, weszli w kolej nowego trybu. Jej tragedja weszła w krew, utonęła w przyzwyczajeniu i nikt prawie nie zdaje sobie z niej sprawy.

Biedny student umiera na poddaszu z głodu. Dramat!!! A w istocie student miał trochę pieniędzy i oszczędzał jak mógł. Z początku przestał jadać kolacje. Było to przykro, choć nie tak znów straszne. Potem starczyło mu tylko na samo śniadanie. I do tego się przyzwyczaił. Aż zabrakło pieniędzy. Nie miał już ani grosza, lecz liczył na kolegę, od którego mógł coś pożyczyć. Żył więc nadzieją, która dramatyczność sytuacji redukuje do minimum. Tymczasem kolega ów, poprzedniego dnia, wyjechał. I oto

biedny student leży na brudnem posłaniu i dosłownie *umiera z głodu*. Zresztą przed dwoma dniami również wyciągnął się na łóżku z osłabienia, pełen jednak nadziei. Wtedy coprawda czegoś się spodziewał, a choć przychodziły nań chwile czarnego zwątpienia.—Umrę—myślał sobie. A teraz — umiera. Teraz jest mu to nawet bardziej obojętne niż wówczas, choć naprawdę ginie. Młody człowiek z królestwem snów, z nieogarnionym widnokręgiem możliwości — umiera z braku kilkunastu kopiejek! Dramat!!!... Kilkanaście kopiejek! Może w takim razie—komedja?...

To co oglądamy w teatrze *nie podlega żadnej wątpliwości*. Jest smutne albo wesołe. Czasem jedno i drugie—zaś ślad jednego, wyraźnie znać na drugiem. Tylko teatr wyodrębnia i uwidocznia dramat lub śmieszność z pomiędzy szczegółów istnienia.

* * *

Kurtyna w górę!

Mały nudny człowieczku, kantorzysto zapędzony w kierat żywota, patrz uważnie! Damo, o błyszczących oczach zasłonięta purpurowemi fałdami loży, kłamiąca wieczyście taniec zmysłów, wykręć odpowiednio do krótkiego wzroku szkła teatralnej lornetki! Agrafo nudy, spinająca po wieki całe parter z galerją, hedonistę z wyrobnikiem, szwaczkę z hrabiną, przestaniesz oto na parę godzin boleśnie uwierać!

Kurtyna, która pójdzie w górę, odsłoni, kto wie, może odwrotną stronę rzeczy? Bohater wzniesie ramiona i serce zadrży rozkosznie. Bohater będzie szedł po kamienistej ścieżce przeszkód, po ścieżce mknącej wzwyż. Bo ścieżki teatru kończą się na szczytach, a ścieżka małego, nudnego człowieka zapędzonego w kierat żywota, szła zawsze równo, czasem tylko nieco niżej, lub, bardzo rzadko, lekko, wznosiła się.

Życie teatru trwało tak rozkosznie krótko—parę godzin zaledwie. A twoje życie jest takie długie, takie przewlekłe, jak plucha, jak ból zęba.

Dzieje aktu pierwszego i słodki niepokój przerwy... Bohater zbliża się do przepaści. A człowieczek na galerji myśli sobie.—I ja także szedłem nad przepaść, zupełnie jak on.—Dlatego tak myśli, bo szedł zupełnie inaczej. Wlókł się niezgrabnie, lub go popychano. A ten, o którym śpiewa scena, tonąca w blaskach nieprawdziwego słońca — roztacza cudowną muzykę ruchów, uśmiechów i wściekłego gniewu, miłości i nienawiści.

Święta czerwieni ran na czole bohatera, przez dalsze akty jego teatralnego istnienia, odsłanianych!

Czy tak błyszczały twe rany, smutny panie z krzeseł? Czy były *tryumfalną pieśnią Krzywdy*, czy był ich krzyk jak granie dzwonów?

Zazdrościmy mu jego katuszy, a w ciernie, którym złorzeczy pieśnią słów, z jakąż rozkoszą okręcilibyśmy własną skroń. Scena wynosi ból do szczytu niedosiężnego szczęścia, brutalne ciemięstwo do słodyczy pocałunku, miłość do wniebowstąpienia. Poza nią czyhają szare szczegóły codzienności. I ona, która przecież z życia zaczerpnęła wszystko, w cudownych swych dłoniach, zmieniła to na święte podarki, na boskie amulety zaklęte w spazm zachwytu.

On, bohater, może wszystko. I wszystko jest takie łatwe i uproszczone. Gdy się o kimś mówi, to ten ktoś wnet się zjawia. Godzina trwa sekundę, cały świat jest blizko, tuż za oknami, trzeba tylko rękę wyciągnąć. Wszelkie prawa ustały wśród kulis, prawa ciał i prawa dusz. Budowniczy snów, który to wszystko zbudował, ogłosił własne prawa...

Kurtyna w górę!

Za chwilę ujrzycie ostatni akt. Za chwilę spadnie ostatni płatek z tej róży, w którą dni nasze rozkwitnęły.

Teatr.

Siedzimy wszyscy w wielkim bukiecie teatru, a krwawe tragedje, smutne dramaty, komedje roześmiane—Romeo i Julja", „Zbójcy", „Sen nocy," „Wesele"—wszystko to są pojedyńcze kwiaty bukiet ów tworzące.

Kurtyna w górę!

W pięknych oczach zakręcą się łzy. I ktoś cicho zapłacze nad tym jedynym bólem, którego nie sprawiło życie.

Kurtyna w górę!

Jakób Appenszlak.

SZKICE TEATRALNE.

PREMJERA.

Premjera! Premjera! — dźwięczy po całym gmachu teatralnym! Zdenerwowanie i trema artystów, strojących się gorączkowo, udziela się całemu teatrowi. Nawet zimny zazwyczaj szwajcar z buławą, w stosowanym kapeluszu wskazuje drogę w sposób zbyt uroczysty. Z zewnątrz—okna teatru lśnią złociściej, schody wydają się wspanialsze, wielki świecznik płonie tak olśniewająco, jakby w płomieniu każdej świecy jaśniało wielkie oko błękitne, zwrócone na kurtynę. Panowie postrojeni na czarno, panie—w sukniach lśniących, niektóre—z powodu premjery odsłoniły szyję i górną część śnieżnych piersi. Siadają, szczebioczą mniej niż zwykle, bo ta premjera! W teatrze cała tak zwana śmietanka: arystokracja, wielki przemysł, palestra, grubo pozłacana literatura. Prócz stremowanych aktorów, którzy za chwilę zaczną się popisywać tremą, talentem, nadzwyczajną rolę w ten wieczór uderzająco okazały, odgrywają krytycy teatralni. Są już wszyscy ci augurzy! Co też wyczyta się jutro w sprawozdaniach teatralnych? Czy uwieńczą sztukę, czy ją pogrzebią? Tymczasem siedzą sobie w pierwszych rzędach, rozmawiają łaskawie, witają się z innymi ludźmi wcale dystyngowanie. Mecenasi, popierający sztukę, don-Juani przyjaciele teatru już także się rozsiedli. Niektórzy lornetują, loże dobrze zapełnione i ozdobione jędrnemi gorsami. O jak gorąco—z nadmiaru oczekiwania. Jak cudnie lśni zielona wstęga nad czołem pięknej panny w loży—z lewej strony! Jak cicho i marząco powiewa wachlarz, to odsłaniając to kryjąc alabastrowe łono falujące. Rozlega się dyskretny dzwonek—jeden i drugi. Pospiesznie zajmują miejsca spóźnieni nieco widzowie. Słychać szelest błękitnego jedwabiu, ocierającego się w przechodzie o czarne poły mężczyzn. Nagle przygasa światło i w tej właśnie chwili jedna z pań posyła komuś znajomemu może zbyt drogiemu, przeciągły uśmiech czarujący! O jakie białe ma zęby! O jakie usta niewysłowne. Kurtyna majestatycznie dźwiga się w górę. Ach, co za dekoracje olśniewające! Zrywa się tłum oklasków—w tylnych rzędach!—Rzędy przednie wtórują mu dyskretnie. Pierwsze słowa stremowanego aktora giną wśrod klaskania. Premjera zaczyna się pod dobremi wróżbami!

ZA KULISAMI.

Pomimo zakazów i krzyków osób, które lubią porządek i moralność, drzwi od garderób są zwykle pootwierane i wszystko dzieje się tu publicznie, jak na jarmarku!—Cóżto za dziwaczna kolekcja osób przeciąga po tych korytarzach, po zaułkach między kulisami, po przejściach tak wązkich, że najżarliwsi wrogowie muszą się o siebie otrzeć i do siebie przytulić, jakby się chcieli pokochać na wieki! Garderoby pootwierane i widać ludzi siedzących w bieliźnie, w spodniach łosiowych, w butach kirasierskich. Jedni smarują sobie gębę szminką drudzy warczą na na fryzjera, że mu perukę zrobił niedołężną, inni posypują sobie twarz pudrem, rozszerzają usta, powiększają oczy, przyprawiają nos! Cóż to za panopticum półdjabelskie! Obok kulisy rozmawia król z żebrakiem, mędrzec z obłąkanym, sędzia z tym, który będzie przezeń na śmierć skazany. Żebrak nazywa króla idjotą, a ten niezrażony tą obelgą prosi o papierosa. „Sędzia“ usiłuje pożyczyć od „skazańca“ trzy ruble. Innego znów dnia przeciągają tędy tłumy strejkujących robotników, występują okrutni fabrykanci, zrujnowani marzyciele, zalkoholizowani poeci, marnotrawni synowie, lekkomyślne siostry, jawnogrzesznice i święte, rozpustnicy i asceci! Księżniczka przechadza się w szacie złocistej milcząc i poważnie, jak przystało na osobę z wysokiej arystokracyi. Kilku kolegów przydybało wśród kulis młodą aktorkę w sukni wyciętej i omawiają cynicznie zalety jej piersi prawej i lewej. Ona słucha z uśmiechem niewiniątka bo taką właśnie rolę grać będzie za chwilę. Inna — w pięknej sukni ciemnej z czerwonymi wstęgami oddaliła się w pusty zakątek i tam zanuciła półgłosem miłym, jak marzenie najczystsze! Czy wywabia od siebie nastrój sceniczny, czy śpiewając poszła bezinteresownie z tajemnym natchnieniem natury, stęsknionej do poezji i piękna? Z pomiędzy kulis, wśród oklasków i wśród milczenia wynurzają się raz po raz artyści i artystki. Wybiegając gorączkowo, nie widząc jeszcze nic naokoło siebie z wyrazem marzenia, wściekłości, gniewu, zachwytu, ekstazy miłosnej i brutalnej strząsają z siebie tę resztę gry scenicznej resztę sceny i widowni! O, jakież kontrasty uderzające! Ta, która przed chwilą czarowała miękkością liryczną, staje znów oschła, zimna rozczarowana! Nie umilkły jeszcze oklaski a już wyraz nudy śmiertelnej osiadł na twarzy demonicznego przed chwilą kochanka. Inni wybuchają śmiechem tryumfu, lub z radosną kokieterją niosą wieńce, któremi uczczono ich talenty. Jeszcze inni klną na czem świat stoi podłego suflera, który zostawił ich na pastwę niepamięci, a klnąc—już rozpinają guziki stroju, bo trzeba odegrać im jeszcze inną scenę, w innem przebraniu...

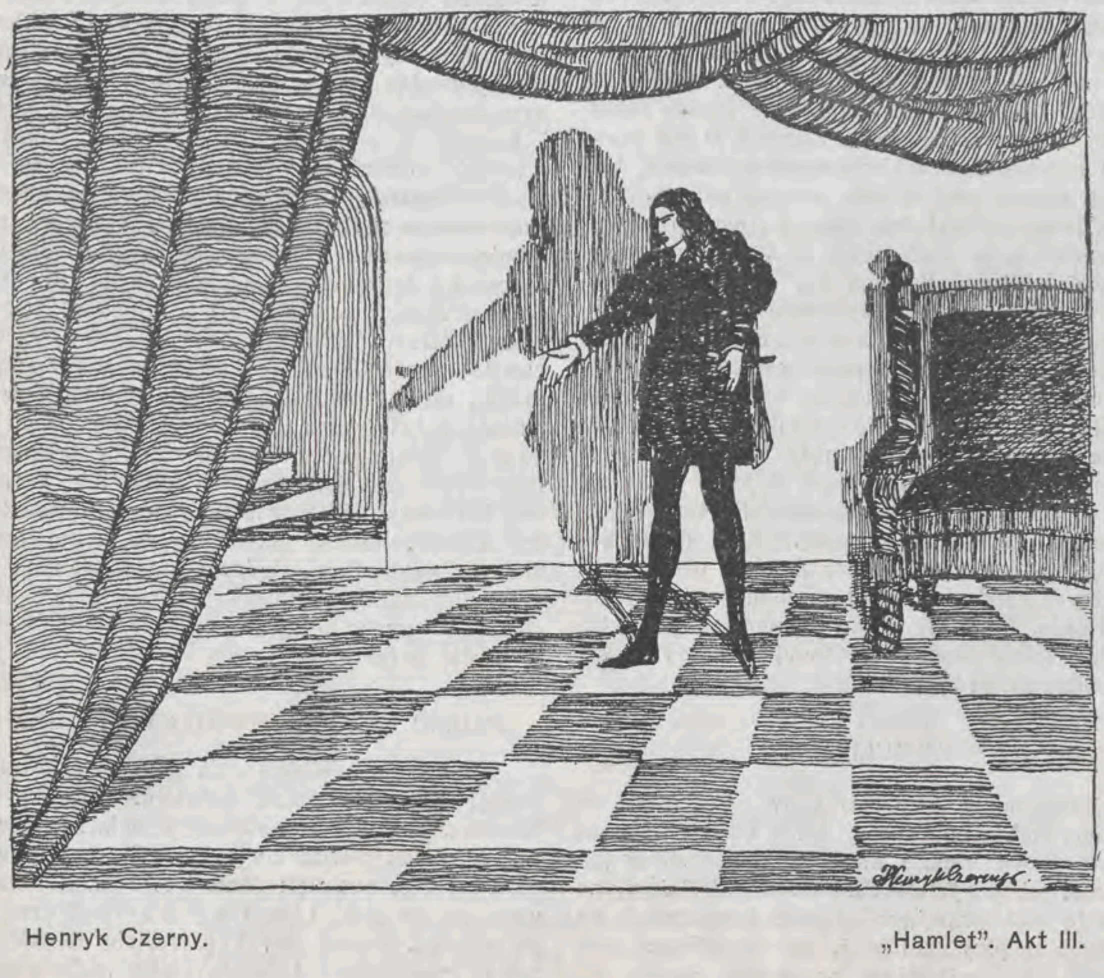
ŚMIERĆ AKTORA PROWINCYONALNEGO.

Nareszcie pewnego dnia gdy się gotował na scenę, chwyta go atak delirium. Sięgając po szminkę, przegiął się, skręcił w bok, zawirował, upadł. Piana poszła mu z ust. Grzebał rękami, odsuwał coś, mruczał: Prusaki! prusaki! Zaniesiono go na sofę. Lecz kiedy przyszedł czas jego wyjścia, zerwał się. Poczyna się charakteryzować gorączkowo, lecz nie może trafić palcem w słoik. Tyka mimo. Smaruje sobie twarz jakąś złowrogą szminką ołowianą. Biedny artysta! Ta-

ki wesoły, koleżeński uczynny! Taki nerwowy i utalentowany! Znały go wszystkie sceny prowincjonalne! Znały go i kochały, Jak rozbrajająco lekkomyślnie brzmiał jego głos w gronie kolegów, kiedy wychylając kieliszek, wołał: „Oby nam się dobrze działo“! Jakaś tęsknica, jaki żal ukrywany sprawiły, że on taki dobry człowiek, taki zapalony artysta, kryć się począł z butelką i sączyć samotnie truciznę?! Dyrektorowie zabraniali mu pić, a on pokornie jak dziecko, przyrzekał poprawę, zaklinał się, że do ust trunku nie weźmie, że wypił tylko jeden kieliszek—po raz ostatni! A oto teraz ręce mu drżą, ciało dygocze. Nie będzie już grał dzisiaj. Nie będzie już grał nigdy. Zawożą go do domu... Jest nieprzytomny, majaczy... chce pić... Nareszcie pewien człowiek niebaczny a miłosierny daje mu szklankę wódki. Przytomność wraca. Głos staje się czystym i donośnym. Artysta, nie mogąc ustać, siada na łóżku. Deklamuje swe role, grzmi, jest znów potężny... Przeżywa chwile tryumfów w Kaliszu, Lublinie, Łodzi, Piotrkowie. Zapał rozpiera mu piersi, z oczu bije ogień.... Co chwila ktoś wchodzi kolega lub koleżanka, słucha ze zdumieniem, klaszcze... Godziny całe trwa zapalczywe uniesienie... Nagle głos gaśnie, oczy idą w słup... Drugi atak delirjum i koniec... Śmierć zasłania źrenice zwyciężonemu...

Już mrok zapada... Już cała trupa wie, że umarł. Wsuwają się cicho do pokoju, w którym niema nic prócz wązkiego łóżka, na którem *on* leży, małego stolika, dwu krzeseł, umywalni i szafy, której drzwi spaczone się nie domykają! Taki ekstatyczny artysta! Jakże znużony teraz, jak staro wygląda, choć umarł młodo. Ręce opadły bezwładnie wzdłuż ciała! Oczy głęboko zapadły w sinych dołach! Lekki żal w sercach obecnych walczy z potrzebą szyderstwa, błaznowania. Coś błyszczy z pod siennika. Jeden z kolegów chwyta za siennik i unosi go w górę wraz z nogami umarłego! I oczom obecnych ukazują się szeregi, dziesiątki całe pustych, połyskujących szyderczo buteleczek po tej zjadliwej *aquae vitae*, która sprowadziła Śmierć.

Leon Choromański.



Henryk Czerny. „Hamlet“. Akt III.

MASKA I KOTURNY.

Teatr nie był wizerunkiem życia. Na scenie rozgrywała się walka między człowiekiem świadomych swych pragnień i celów a nieukniknionem *fatum*, które krzyżowało jego zamiary, czuwało nad dopełnieniem wyroczni losu, mściwe, nieubłagane, zawsze zwycięskie. Człowiek, licha igraszka, rzucona na łaskę i niełaskę swych przeznaczeń, musiał uledz w walce nierównej. Ale nim broń złożył, przechodził przez całą gamę uczuć i wzruszeń; od lęku do rozpaczy, od rozpaczy do apatji, od apatji do stoicznego poddania, odsłaniając kolejno, przed oczyma widza, wszystkie skarby swego ducha.

Bohater tragedji, czy komedji był również zwierciadłem, ale zwierciadłem nieskazitelnem, w którem wszelka nagość swobodnie mogła się przeglądać, zwierciadłem, gdzie duch ludzki, to z tej, to z owej strony widziany, odbijał się czysty i jednolity, wolny od fałszów mikroskopu. Postacie, które poruszały się na scenie były niemal abstrakcjami różnych starów duszy, uosobieniem dobroci, lub okrucieństwa, smutku, lub radości, rezygnacji i rozpaczy. Aktor, odpowiednio do roli, jaka mu przypadała w udziale, przywdziewał maskę tragiczną lub komiczną, wyrażającą uczucia, które miał wypowiedzieć. Wreszcie, aby silniej zaznaczyć swą odrębność, aby stać się godnym postaci, które odtwarzał i wobec tłumu widzów nabrać pozorów olbrzyma, nakładał na nogi sandały o nader wysokich podeszwach, istny postument przenośny — koturny.

Aktor starożytny był ruchomym posągiem. Na tle nieba i marmurów, udrapowany w szaty, które w miarę potrzeby mogły maskować, lub uwydatniać ruchy całej postaci, stawał się sam istotnem dziełem sztuki. Zadanie jego ograniczało się do plastycznego otworzenia uczuć, jakie wypowiadał słowem i kadencji wiersza. Deklamacja w momentach patetycznych stawała się istotną melopeą; poruszenia ciała przechodziły w taniec. We wszystkiem był rytm i harmonja: w słowach, ruchach, myślach i uczuciach.

Teatr grecki był teatrem wartości niezmiennych. Maska nadawała twarzy aktora nieruchomość; patos i koturny podnosiły go do rozmiarów postaci nieziemskiej. Sam język tragedji odmienny był od języka mowy potocznej. Podobnie dusza ludzka była instrumentem nader czułym, na którym aktor, jak wytrawny wirtuoz, grał oględnie, kolejno wszystkie poruszając struny, aby do najskrytszych dojść wreszcie tonów, które złożyć się miały na ostateczny krzyk serca — akord tragiczny.

* * *

Takie było źródło teatru dzisiejszego. Czyste, jak wszystkie krynice, żadnemi postronnemi względami niezmącone. Z biegiem czasu, gwoli uciesze motłochu, widzów, postulaty czystej sztuki zostały spaczone. Nie zmieniło się serce ludzkie, ale zmieniły się warunki zewnętrzne życia. Człowiek współczesny już nie w labiryncie własnego ducha się plącze, ale rzucony w rozgardjasz zagmatwanych stosunków towarzyskich, trawiony gorączką niezaspokojnych ambicji, lęków, nienawiści i namiętności, błąka się w sytuacjach. Teatr, jako na początku był zwierciadłem, w którem duch ludzki miał się przeglądać w swej nagości, pozostał zwierciadłem, lecz zwierciadłem dla walk zapaśniczych ludzi między sobą. Zwolna, w pogoni za szczegółami, zapomniano o całości.

Tempora mutantur. Niedorzecznością byłoby dziś grać współczesne sztuki naturalistyczne, jak grali swe tragedje starożytni Grecy. Podobnie byłoby szaleństwem pisać dla sceny, jak pisali Eschylos, Sofokles, lub Euripides. Reforma? Lecz cóż dzisiaj można reformować? Należałoby wszystko zburzyć od podstaw. Należałoby wyprzeć się wszystkich wielkich twórców dramatycznych ostatniego stulecia, targnąć się może świętokradzką ręką na laury Szekspira. To nazbyt wiele. Nie kuśmy się raczej o bezwzględną doskonałość, ale raczej szukajmy mozolnie i wytrwale piękna wszędzie, gdzie możemy je znaleźć.

Publiczność nie jest bynajmniej z urodzenia potworna w swych upodobaniach. Ma tylko gust zepsuty i należy ją kształcić, aby wyrobić w niej smak estetyczny.

Celem słów powyższych jest rzucić myśl, którą może między innemi, dyrekcja któregoś z teatrów warszawskich zechce podjąć i w czyn wprowadzić. Oto pragnęlibyśmy widzieć trylogję Sofoklesa, lub *Andromachę* Eurypidesa, lub *Medeę*, wystawioną na scenie polskiej, na tle amfiteatru starożytnego, tak jak ją grali Grecy, w maskach i koturnach.

Zdzisław Milner.



Rys. Henryk Czerny.



Rys. Henryk Czerny.

GRAND GUIGNOLE.

W oczach widzów odbity lęk... niedowierzanie...
Ze sceny zbrodnią syczą okrzyki złowieszcze,
Aż słabe mieszczan serca w trwogi chwycą
[kleszcze...
Krew na scenie... śmierć... zbrodnia... w sali
[zamięszanie!

Antrakt... Już gną się gorsy na pań powi-
[tanie...
Żyrandol na dekolty rzuca świateł deszcze —
Ktoś klasnął... ktoś się zaśmiał — pierzchły
[trwogi dreszcze,
I panowie wykwitnie bawią piękne panie.

Zgasły światła — na głowy widzów pół-
[mrok siada...
Cisza... kurtyna kryje jakąś tajemnicę...
Zwisła niema od rampy świateł dziwnie blada
Czemś niezbadanem widzów przykuwa źrenice.
Cisza... słychać, za ścianą liść zwiędły opada.
Tłum drgnął... kurtyna drgnęła... sfinks od-
[krył przyłbicę.

Lucjusz Orski.

COMEDIE FRANCAISE.

Padają na widownię wielkie, mocne słowa —
Don Rodrique opowiada swoich zwycięstw
[dzieje,
Jako przed wrogiem w miasta schronił się
wierzeje
I jako kochał... Słucha król... słucha królowa.

Don Rodrique opowiada — słuchajcie! Połowa
Wrogów legła — on mieczem swoim po-
[strach sieje!
Cyd! W rycerstwie zwycięstwa rozbudził na-
[dzieję!
...Padają na widownię wielkie, mocne słowa...

Skończył. Patrzą zdumieni widze... tam
[kurtyna.
Wkoło wszyscy tak dziwne — nie te — noszą
[stroje...
Czemu—to nikt do boku miecza nie przypina?
Gdzie świetny dwór Kastylji? gdzie kochan-
[ków dwoje?
To teatr... tak!.. Z uśmiechem pan ziewać
zaczyna,
A pani obserwuje modne głów zawoje.

Lucjusz Orski



Rys. Henryk Czerny.

MÓJ DEBIUT.

Któż z nas nie pamięta pierwszych tak intensywnych teatralnych wrażeń z dziecinnego wieku, kto nie zauważył tej szczerej radości i głębokiego smutku, jaką przeżywają „wstępniacy“, gniotący się na „jaskółce“ podczas „Rynaldiniego“ lub „Trzydziestu lat z życia szulera“, kiedy aktorzy zjadą do miasteczka.

Pamiętamy wszak dobrze jak to najpierw przez cały tydzień oczekiwało się upragnionej soboty, kiedy to udzielano pozwolenia na pójście do teatru, co zależało od jakości sprawowania i stopni i naturalnie od ilości monety, zaoszczędzonej przy zakupie przekąsek, sprzedawanych przez stróżkę na korytarzu podczas pauzy. Teatromani więc zawzięcie już od środy nie kupowali zwykle nietylko serdelków i buldegonów, ale jedynie bułki na jedną smarowane stronę, by nawet w piątek i sobotę symulując post ścisły, obywać się jedną suchą bułeczką, aby złotówkę uciułać na bilet.

Ulubionemi przedstawieniami były—pamiętam, dla nas operetki Suppego, jak: „Bursze“, „Dziesięć cór na wydaniu“, „Czuła struna“ i t. d., których niemożliwe trawestacje wyśpiewywano zwykle podczas pauzy, między lekcjami, za co też niejeden z nas odsiadywał potem karę, jeżeli go inspektor przyłapał podczas takiego „gościnnego“ występu. Ale najwyższego napięcia dramatycznego nastroju dostarczały nam jednak melodromaty i tragedje, których naturalnie wartość artystyczną pojmowaliśmy po dziecinnemu, płacząc równie na „Gałganduchu“, czyli „Trójce hultajskiej, jak i podczas Szyllerowskich *Zbójców*.

Naturalnie, jednak jak u każdej studenterji Franz Moor stał się naszą zmorą, a Karol naszym ideałem i deklamowanie urywków z tej tragedji wypełniło większą część naszych rekreacji szkolnych.

Niekiedy nawet całe sceny ze „Zbójców“ starano się odtwarzać, zwłaszcza też na stancji naszej — kiedy profesor poszedł grać w marjasza, a my zestawiwszy ławki, jako widownię, a szafy i łóżka jako scenę, urządzaliśmy przedstawienia, udrapowani w kołdry i kapy pościągane z pościeli.

Cóż to więc za frajda wtedy była, kiedy, jakoś po ostatkach zrobiono nam przydłuższe z powodu zmian, jakie zaszły w programie szkolnym, wakacje — a my tymczasem wtedy umyśliliśmy ziścić dawno upragnione marzenia — zorganizowania amatorskiego teatru, wystawiając ni mniej, ani więcej jak tylko ulubionych naszych „Zbójców“.

Była to prawdziwa próba współdzielczego teatru to nasze dziecinne widowisko. Jeden z kolegów ofiarował nam lokal, gdyż w domu jego ojca było akurat puste mieszkanie na poddaszu, syn felczera dostarczył materjałów do charakteryzacji, a orkiestra teatralna też być musiała i najlepiej się udała, gdyż składali ją członkowie amatorskiego kompletu, grywającego na chórze kaplicy naszej podczas mszy studenckiej. Przez dni więc kilkanaście malowano dekoracje; odbywano próby z przedstawienia — a w szczególności gromadzono środki pyrotechniczne, jako to bengalskie ognie, petardy, proch i inne oświetlające i hałaśliwe efekty, mające być zużytkowane podczas oblężenia zamku Morów, gdyż zdaniem naszem jaknajwiększa ich ilość schowana obok sceny na poddaszu potrzebna była, aby wywołać odpowiedni efekt!!

I efekt ten w rzeczywistości okazał się niebywały, kolega bowiem Józio, obecnie gruby i łysy rejent w Pacanowie, ale wówczas ładne i do dziewczyny podobne chłopiątko, grał rolę Amelji i ucharakteryzowany bardzo wdzięcznie, wzbudzał zachwyt całego amatorskiego personelu. Niestety, powabna ta Amelja paliła ukradkiem papierosy i nawet podczas próby w najpotetyczniejszych scenach zaciągała się zdrowo, kiedy więc już zaproszeni na przedstawienie goście zajęli ławki i krzesła, poznoszone z pobliskich uczniowskich stancji, kiedy już poza prowizoryczną kurtyną, zeszytą z dwuch kolorowych prześcieradeł, ustawiono dekoracje — naraz straszny huk i łomot ogłuszył widzów i aktorów, dym gryzący napełnił scenę i garderobę. Wybito czemprędzej okna i rozdarto kurtynę, gdyż amatorzy udusiliby się byli inaczej napewno, a przestraszona publiczność rzuciła się do ucieczki, depcąc się wzajemnie po nogach. Co się tam działo na wązkich schodach przez dwa piętra idących trudno opisać i wypowiedzieć, a cudem chyba skończyło się jedynie na zgubieniu przez pana radcę peruki, a przez panią profesorową sztucznego gorsu oraz poszwankowaniu wielu kapeluszy, parasoli i t. p.

Straż ogniowa zaalarmowana przez policję, przybyła też niebawem, lecz okazało się, że jedynie na poddaszu wyleciała w powietrze część dachówek i wszystko skończyło się na strachu.

Późniejsze dochodzenie ustaliło, że to Józio alias Amelja, zaciągając się papierosem na poddaszu, rzucił go na przygotowane materjały pyrotechniczne i sam w porę umknąwszy, narobił takiego bigosu.

Tym więc końcem i mój debiut w roli Franciszka Moora, nie ujrzał tym razem światła kinkietów, ale choć potem niejednokrotnie występowałem w różnych amatorskich żadna jednak nie wywarła tak *„wstrząsającego“* wrażenia.

Agricola.



Architektura teatru.

Podstawą i zasadą rozwoju teatru był teatr grecki. Początkowo budowano tam teatry z drzewa, następnie wznoszono kamienne. Wzorem teatrów kamiennych był teatr Dionizosa w Atenach, zbudowany za czasów Temistoklesa i mieszczący w sobie 30,000 osób, co daje pojęcie o rozmiarach owych budynków. Największy współczesny dworzec kolejowy nie jest w stanie pomieścić tylu ludzi.

Idea teatru arenowego, jakim był teatr grecki, grupując ławy amfiteatralnie wokół sceny odkrytej, zwolna zaginęła. Nie rozwinęli jej ani rzymianie, ani średniowiecze, które innych od teatru wymagało zadań. Dopiero w czasach Odrodzenia teatr stanął ponownie na poziomie, który przetrwał i rozwijał się stopniowo. Gmach teatru stanowi odtąd mniej lub więcej regularną, równoboczną bryłę, w której ukrywa się widownia, w formie podkowy zaprojektowana, scena, proscenium, garderoby oraz wszelkie ubikacje.

Renesans wychodził z założenia, jakiego trzymały się również style: barokowy i rokokowy, że teatr winien przedewszystkiem okazale reprezentować się na zewnątrz. Do zewnętrznego wyglądu stosowano wnętrze. Pierwsze stałe, wedle tej idei przewodniej wzniesione teatry pojawiły się we wieku XVI-tym. W roku 1550 zbudowali teatr własny w Norymberdze mistrześpiewacy. W roku 1576 stanął pierwszy stały teatr w Londynie. We Włoszech wzniósł pierwszy teatr monumentalny Serlio. Po nim Palladio (właściwy twórca teorji renesansu), zbudował w roku 1584 teatr w Vicenzy. Teatry włoskie, objęte w czworoboki regularne, posiadały na zewnątrz formy antyczne, czysto klasyczne. Wewnątrz — widownia o formie podkowy ma już wyraźnie zaznaczony parter, oraz szereg balkonów. Scena posiadała stałe dekoracje.

Od tej pory rzut poziomy teatru ulega ustawicznym zmianom i próbom. Przedewszystkiem starano się dla widowni wyzyskać najwięcej obszaru i do niej zastosować formę planu i przestrzeń teatru. Powstały teatry o rzutach poziomych okrągłych. Wszelkie ubikacje, nie wyłączając korytarzów i sceny, projektowano zgodnie z założeniem formy widowni. Teatr powstawał jako budynek mniej więcej okrągły. Ale i na tem nie poprzestano.

Myśl o stworzeniu skombinowanych brył: okrągłych i czworobocznych, znalazła urzeczywistnienie. Teatr skombinowany składał się z frontowych części o figurze zaokrąglonej i tylnej wzniesionej, czworobocznej. Liczne przybudówki zdobią całość, składając się na dość urozmaiconą, wieloraką, malowniczą grupę.

Najpiękniejszym okazem takiego teatru jest gmach Wielkiej Opery w Paryżu, zbudowanej przez architekta Garnier'a.

Wnętrze jednak nie ulegało zmianom zasadniczym. Linja widowni przyjmuje formę: podkowy, owalną, lub półkola; w teatrach mniejszych $^{3}/_{4}$ koła. Loże, balkony, amfiteatr biegną w linjach mniej lub więcej równoległych. Ale wszędzie panuje zasada stosowania przepychu, który niekiedy przytłacza, zawsze rozprasza uwagę, chęć skupienia się. Stosowany wszędzie żyrandol, opadający nierzadko w kształcie pająków o kilku rzędach, zawsze i wszędzie zasłania część sceny, zwłaszcza górnym sferom.

Na scenie wyłom stanowią kulisy, stojące po bokach.

Wagner, reformując teatr, pomyślał również o wzmożeniu działania i pogłębieniu perspektywy. W roku 1876 stworzył (według genjalnego muzyka) Brückwalda teatr w Bayreucie, który posłużył za wzór teatrów XIX stulecia. Do głównych inowacji należy pogłębiona orkiestra (biorąca początek w teatrze greckim), dzieląca widownię od sceny.

Od tego czasu poczyna się właściwie ruch reformatorski około teatru. Poprzednio starano się tylko imponować rozmiarami (teatr della Scala w Medjolanie 7.000 widzów, San Carlo w Neapolu 7,500, teatr w Chicago 8000 miejsc), lub przeładowaniem ornamentów: sztukaterje, jak karjatydy, altany, festony, wazony, aniołki obok złota i purpury, srebra i błękitów...

Najnowszy typ teatru dąży do prostoty i celowości *). Widownia w ogólnych zarysach posiada formę najdogodniejszą dla akustyki i bezpieczeństwa publicznego. Dekoracja wnętrza, trzymana w tonach dyskretnych, nie rozprasza uwagi widza. Dostępu na widownię jaknajwięcej. Stąd dużo drzwi bocznych, wiodących do kilku rzędów, przed którymi mieszczą się szatnie. Oświetlenie elektryczne daje dużo udogodnień, nie wymagających tradycyjnego żyrandola. Kulisy trwają.

Do uzyskania formy najwłaściwszej przyczynia się w znacznym stopniu nowa konstrukcja. Żelazo-beton nagina się do najsubtelniejszych wykreśleń linji, przyczyniając się jako materjał budowlany do rozwiązania problematów architektonicznych z teatrem związanych.

Adam Wolman.

---

*) Arst. Heilmann i Littmann w Monachjum.

Twórca polskiej literatury dramatycznej.

Tak w życiu narodu jak i w literaturze naszej był wiek XVIII okresem wielkich reform. Inicjatorem tych reform, człowiekiem który pierwszy otrząsnął się z senności i gnuśności wieku XVIII, który pierwszy spojrzał na życie ówczesne okiem krytycznem, zrozumiał potrzebę reformy i wziął się do czynu był Stanisław Konarski. Kim on był, co zdziałał, jak wielkie zasługi dla kraju położył—przypominać nie trzeba. Wiedzą i pamiętają wszyscy jak doniosłe znaczenie miało dzieło jego „O skutecznym rad sposobie", jakim przełomowym faktem w dziejach ówczesnych była jego reforma szkolna — stworzone przezeń *Collegium nobilium*. Chodzi mi jednak o przypomnienie jednego drobnego szczegółu, który narazie może nie odegrał wielkiej roli, ale który w skutkach swych miał dla naszej literatury duże znaczenie. A mianowicie między licznymi inowacjami zaprowadził Konarski w szkole swej, na wzór uczelni zagranicznych, teatr. Za przykładem jego poszły następnie wszystkie inne szkoły pijarskie i jezuickie. Ale oto znaleźli się przełożeni szkoły w niemałym kłopocie—nie było co grać, literatura nasza bowiem w zakresie teatralnym niezwykle była uboga. Zwrócono się więc do literatury francuskiej, zaczęto tłomaczyć, przerabiać, pojawiają się próby samodzielnej twórczości—Urszula księżna Radziwiłłowa, Wacław Rzewuski — wszystko to jednak bardzo było słabe i nieudolne. A tymczasem zapotrzebowanie sztuk wciąż wzrasta, oprócz bowiem teatrów szkolnych powstaje w Warszawie w roku 1765 stały teatr miejski.



Ks. Franciszek Bohomolec.

Pierwszym człowiekiem który dla polskiej twórczości dramatycznej położył pewne zasługi był ksiądz Franciszek Bohomolec. Współcześni nazywali go polskim Molièrem—jest w tem dużo przesady, skalą talentu bowiem stał Bohomolec znacznie niżej od wielkiego francuzkiego komedjopisarza w każdym razie jednak komedje jego wyrastają ponad poziom całej ówczesnej polskiej twórczości scenicznej. Chociaż tematy czerpał Bohomolec, podobnie jak inni z literatur obcych, głównie francuzkiej i włoskiej, to jednak starał się on przystosować je do naszych warunków, usiłował nadawać postaciom cechy swojskie. Chociaż usiłowania te niezawsze pomyślnym skutkiem były uwieńczone, chociaż postacie komedjowe wychodziły blado, a przystosowanie było powierzchowne, nie zmniejsza to jednak zasługi Bohomolca jako pierwszego człowieka który o to się starał, który rozumiał, że niedość na tem aby sztuka pisana była po polsku, że powinna ona nosić na sobie piętno, charakter narodu.

Na współczesne sobie społecznństwo patrzył Bohomolec okiem krytycznem, był też gorącym zwolennikiem reform, — a wszystko to w komedjach jego odbicie swe znalazło. A więc powstaje on na szerzącą się wówczas nieregilijność — „Figlecki polityk teraźniejszej mody"; piętnuje bezmyślne naśladowanie wszystkiego co francuzkie — „Paryżanin Polski"; wskazuje jak szkodliwy wpływ wywierali na młodzież naszą guwernerzy francuzcy, którzy sami nic nie umieli, a uczniów swoich tylko ogłupiali, psuli i demoralizowali: — „Urażający się niesłusznie o przymówki". W komedjach „Małżeństwo z kalendarza" i „Monitor" wyśmiewa Bohomolec szlachtę za jej ślepe i bezkrytyczne przywiązanie do tradycji, za pogardę dla innych stanów, za przesądy. W komedji „Pan dobry" występuje on w obronie ludu wiejskiego, w „Janku" karci zbytnią zawadjackość naszej szlachty, w „Myśliwym" na przesadne zamiłowanie do polowania, wskutek którego cierpią poważne obowiązki. Widzimy więc, że w ramach obcych tematów zamykał Bozomolec swoje własne myśli i sądy i to właśnie za główną zasługę poczytanem mu być musi, to stawia go wyżej od poprzedników, którzy w tłomaczeniach swych i przeróbkach ograniczali się do zmian czysto formalnych.

I pod względem formy i techniki należy się Bohomolcowi pierszeństwo. Trzymał się naturalnie surowych przepisów klasycyzmu francuzkiego, bardziej jednak niż inni czuł teatr, rozumiał jego potrzeby i wymagania.

Jeśli dziś sztuki Bohomolca zapominane są i mało znane, wymagań naszych nie zadawalają, rażą nas i nudzą; to jednak jeśli przeniesimy się myślą do współczesnej mu epoki, jeśli utwory jego porównamy z tem co przed nim napisane było — wtedy ocenimy jego zasługi i nie zawahamy się nazwać go twórcą polskiej literatutury dramatycznej.

J. W.

KINO



Nelly Graham, wykonywująca taniec wschodni.



„Dorian Gray" Oskara Wilde'a w teatrze „Vaudeville", p. Lou-Tellegen — jako książę Bertford w „Joannie D'Arc".



Epizod z tańca wschodniego Nelly Graham.



Scena z baletu „The Main Staircase", wystawionego na tle niezwykle oryginalnej dekoracji, w londyńskiej Alhambrze.



Najsłynniejsza obecnie w Anglji wykonawczyni ról szekspirowskich p. Patrick Campbell.



Izadora Duncan, znakomita wykonawczyni tańców klasycznych, używająca kąpieli morskiej w Viareggio.

TEATR

Teatr Letni. — „Wiec". Sztuka w 3-ch aktach, przez Stanisława Kozłowskiego.

> „Tłum talentem poniewiera,
> Na świeczniku stawia zera",
> *Stanisław Kozłowski.* „Wiec" Akt III.

Był Stanisław Wyspiański i napisał „Wesele". Jest Stanisław Kozłowski i napisał „Wiec". I pan Kozłowski chciał dowieść, że potrafi zgromadzić całą Polskę, nie w jakiejś tam chałupie wiejskiej, lecz na wiecu w filharmonijnej sali. Tej „Polsce" kazał tańczyć opętanego walca przez trzy akty, przy kaleczących uszy dźwiękach w rytm wiersza ujętych i rymami, wedle możności wierszokleckiego niedołęstwa, zakończonych. Chciał autor „Wiecu" pokazać w satyrycznym blasku tych, co przewodzili niedawno minionej zawierusze rewolucyjnej. Krzywe zwierciało swej inwencji postawił przed obliczem doby wczorajszej i krzyknął: „A nuże! Spójrz w swe prawdziwe odbicie". I cóż się stało! Nie było w zwierciadle odbicia, z tej prostej przyczyny, że zwierciadło nie istniało. Była tylko oprawa od lustra, obejmująca powietrze, lśniąca oprawa, przez którą znudzeni aktorzy ujrzeli znudzonych widzów. Autor czynił wszystko co mógł, aby wyśmiać „przewodników narodu", aby obluzgać ich drwiną. Ale wszystko to spełzło na niczem, gdyż trudno jest wytykać wady papierowym postaciom, a jeszcze trudniej jest ośmieszać, gdy się nie posiada ani krzty dowcipu, zaś najtrudniej sądzić — gdy się nie jest do tego powołanym. Hrabia, spoglądający przez monokl na ekscesy wiecowe, jak na wyścigi konne, radykał uczciwy ale niepraktyczny, redaktor pisma o zarysie duchowym zgoła postrzępionym, młody „złotousty„



Rys. Henryk Czerny.

publicysta Żuk, niewiadomego pochodzenia, coś pośredniego między lwem salonowym i demagogiem, litwak przyplątany do szlachetnej kompanji i *Ona* (zapomnieliśmy o Niej). — Muza bohaterów sztuki, piękna Roma, dziewica bez skazy. Wszystkie te osoby i wiele innych, których nie zdążyłem wymienić, staczają czcze, papierowe batalje licho wierszowanych frazesów. I to trwa przez trzy długie akty. Na szczęście, w ostatniej scenie Roma wprowadza na scenę trochę życia, oświadczeniem, że była już trzy razy zaręczona. Taki rekord jest bezwarunkowo zerem w porównaniu z talentem p. Kozlowskiego. Ale mimo to, większość widzów tylko ten szczegół z życia bibułkowo-wzniosłej Romy utrwaliła w swej pamięci. Wszystkie sceny minęły bez wrażenia, prócz jednej, w której Romy odkryła szeroką pojemność swego serca. Daremnie pan Weychert z maską trybuna ludu biegał po scenie i wyrzucał rakiety przekleństw. Rakiety zrobiono z jakiejś tandetnej mieszaniny, pozostawiającej przykrą woń prochowego dymu.

Pozatem publiczność śmiała się w miejscach zupełnie nieodpowiednich, konsternując w ten sposób aktorów, którzy podczas pierwszego aktu (za namową, ma się rozumieć pana Kozłowskiego) zachwycali się „Wiecem“: „Co za wiec! Co za wiec!..“

Ale pan Kozłowski wie, co należy myśleć o tłumie!

J. A.

TYDZIEŃ MUZYCZNY.

Wieczór Griega. Edward Hagerup Grieg urodził się dnia 15-go czerwca 1843 r. w Bergeu w Norwegji. Za radą słynnego skrzypka norwegskiego, Olle Bulla udał się na studja muzyczne do konserwatorjum w Lipsku i kształcił się pod kierunkiem trzech wybitnych pedagogów: Moschelesa, Hauptmana i Reineckego. W roku 1863 został Grieg dyrygientem koncertów filharmonijnych w Kopenhadze, gdzie zapoznał się i zaprzyjaźnił z genjalnym muzykiem, Ryszardem Nordraakiem (1842—66), który zwrócił jego uwagę na muzykę ludową. „Spadła mi jakoby łuska z oczu“, pisał Grieg w liście do jednego z swych przyjaciół, „dopiero przez niego (Nordraaka) poznałem pieśni ludu norwegskiego i własną moją naturę“. Od tego też czasu muzyka ludowa norweska stała się podstawową formą dla całej twórczości Griega. Do najwięcej znanych jego kompozycji należą: koncert fortepianowy op. 16, cały tom krótkich lirycznych utworów na fortepian, suita „Peer Gynt“, pieśni i kilka utworów chóralnych. Umarł w r. 1907.

Wielki dyrygient i pianista niemiecki Hans von Bülow nazwał Griega „Chopinem północy“. Specyficznie narodowy charakter kompozycji Griega nasuwa na myśl to zestawienie, jednakże wnikającemu głębiej w istotę twórczości obydwuch kompozytorów, nie trudno jest dopatrzeć się zasadniczej różnicy między nimi, którą sformułować by można w jednem zdaniu: Chopin tworzył „po polsku“, bo musiał, Grieg „po norwesku“— bo chciał. Cecha narodowa utworów Chopina wypływała z nieświadomie wcielonego w nim, że tak powiem, ducha narodu polskiego — była więc jedyną formą, w której mógł tworzyć. W ten sposób najtrafniej ujął istotę geniuszu Chopina Stanisław Przybyszewski w pismach swoich o mistrzu („Na drogach duszy“, „Szopen a naród i inne“). Grieg zaś należy do rzędu tych kompozytorów (jak Smetana, Dvorak, z młodszych Sybelius), którzy muzykę ludową swej narodowości wzięli jako podkład i zewnętrzną formę swych utworów. Słusznie więc jeden z najwybitniejszych estetyków współczesnych niemieckich, Oskar Bie w pięknem swem dziele zatytułowanem „Das Klavier und seine Meister“ (Fortepian i jego mistrze), mówi o twórczości Griega, że wypływa ona nie tyle z serca ile z mózgu. Dlatego też muzyka Griega bywa bardzo często monotonna i nieszczera.

Z utworów wykonanych na środowym koncercie najmniej znany był kwartet G-mol op. 27. Dzieło to ani pod względem natchnienia, ani formy, nie przedstawia wielkiej wartości. Motywy są mało interesujące a sama faktura nie odznacza się wielką polifonją. Znajdzie się w nim dużo ładnych harmonji, ale i niemniej niczem nieumotywowanych pustych kwint. Wykonanie kwartetu przez p.p. Ozimińskiego, Andrzejowskiego, Wenty'ego i Kochańskiego było wysoce artystyczne, a zakończenie pierwszej części (od „sul ponticello“ począwszy) wywarło duże wrażenie. Resztę utworów wykonanych pod świetną dyrekcją pana Birnbauma, publiczność, jak zwykle, przyjmowała entuzjastycznie.

Pierwszy wielki koncert symfoniczny. Jako pierwszy numer tego koncertu wykonano poemat symfoniczny p. t. „Istar“, głoś? nego kompozytora francuskiego Wincentego d'Indy. Treść do swego poematu zaczerpnął kompozytor z starohaldejskiej legendy „Izdubar“. Istar wstępuje do przybytku umarłych przez siedem bram, a w każdej z tych bram pozbawia się jednej części ze swego ubrania. Rozbieranie d'Indy ilustruje siedmioma warjacjami, które odpowiednio do treści legendy, stają się coraz mniej zawiłe pod względem harmonji i instrumentacji. Poemat

ten odznacza się pięknym brzmieniem orkiestralnem, wielkiem bogactwem harmonji, a z wielu ciekawych i charakterystycznych motywów uderza nas przedewszystkiem powtarzający się ciągle motyw główny, pełen jakiegoś dziwnego nastroju mistycznego.

Dla melomanów, interesujących się muzyką nowoczesną, wielką atrakcją koncertu było nowe dzieło Ryszarda Straussa p. t. „Preludjum uroczyste“, napisane specjalnie na otworzenie nowego Koncerthausu wiedeńskiego. Choć twórczość Ryszarda Straussa nie doszła jeszcze do swego kresu i nie może zatem jeszcze stać się przedmiotem badań historycznych, to nie ulega jednakże kwestji, że już dziś sztuka jego oznacza nowy punkt kulminacyjny w rozwoju muzyki instrumentalnej. Dzięki przychylności, z jaką odnosi się publiczność dzisiejsza do muzyki nowoczesnej, mamy dość często sposobność poddawania się potędze suggestywnej muzyki Ryszarda Strausa, a o niepoówwnanej wprost technice kompozytorskiej najmłodszego z mistrzów niemieckich, przekonywuje nas każda stronica partycji jego sławnych poematów symfonicznych. Ostatnie dzieło Strausssa wykonane na piątkowym koncercie, w zupełności nie zawiodło naszych oczekiwań. Jak zresztą większa część kompozycji Straussa, tak i „Preludjum“ nie posiada prawie wcale wybitnych i oryginalnych tematów melodyjnych, lecz instrumentacja i bogata polifonja wywiera potężne wrażenie. Co do wykonania kompozycji, zarówno d'Indy'ego, jak i Straussa, to można tylko powiedzieć, że w p. Birnbaumie kompozytorowie ci mają jednego z najgenialniejszych interpretatorów swej twórczości. To też trudno określić, kto na koncercie piątkowym zbierał bardziej zasłużone oklaski, czy p. Birnbaum, czy solista wieczoru p. Eugenjusz Isaye. Chcąc ocenić grę tego sławnego skrzypka, wypada jedynie przyłączyć się do zdania prasy europejskiej, składającej mu hołdy od szeregu lat.

O p. Rachmaninowie z powodu niebytności na jego koncercie nic napisać nie mogę, lecz mam nadzieję, że wielki ten pianista i kompozytor zaszczyci jeszcze Warszawę swoimi występami.

Bolesław Przybyszewski.

ZE ŚWIATA.



Końcowa scena z opery Glucka „Orfeusz w piekle“, wystawiona w czasie uroczystych przedstawień gimnastyki rytmicznej w szkole Jacques Dalcroza w Hellerau pod Dreznem.



Femina

MODA I TEATR.



W LOŻY.

JAK SIĘ POWINNA UBIERAĆ DO TEATRU ELEGANCKA PANI?

Jest to pytanie zadawane mi często ustnie i piśmiennie.

Dział tualet teatralnych dla wytwornej mieszkanki wielkomiejskiej, dla której teatr jest znamienną rubryką i pokaźną częścią zewnętrznego życiowego repertuaru — dział ten, musi oczywiście zajmować należne mu w tualecie miejsce. Jest to kwestja na pozór błaha, jak wszystko co się do gałganków naszych odnosi—a jednak w zakresie swoim dosyć skomplikowana, wymagająca wyrobionego gustu, pewnego wyszkolenia i sporej dozy taktu, czyli znajomości stosowania tualetowej wiedzy do różnych danych, do rozlicznych warunków w jakich w sali teatralnej znaleść się możemy.

Na rodzaj teatralnych tualet działają różne okoliczności. Przedewszystkiem miejsce jakie się w teatrze zajmuje — następnie teatr sam, jego ranga w tej hierarchji, dalej rodzaj przedstawienia, dalej pora roku,p ora dnia, następnie towarzystwo, czyli najbliższe nasze w teatrze otoczenie i wreszcie najważniejsza zapewne — okoliczność, to jest ów nieszczęsny — a jednak nieunikniony budżet, owo — *to*, co na tualety teatralne wydać nam wolno. Ostatni ten wzgląd podlega jednak pewnym komentarzom, mianowicie że nie dosyć jest mieć piękne stroje, trzeba jeszcze wiedzieć gdzie i jak je nosić wypada — i że często mniej strojna i nie tak kosztowna tualeta, większy wywoła efekt od bajecznie zbytkownej lecz pozbawionej wdzięku — przesadzonej, przeładowanej.

Miejsce jakie się w teatralnej sali zajmuje, wpływa głównie na rodzaj tualety. Loże pierwszego piętra i pierwsze rzędy krzeseł, mają największe tualetowe wymagania. Przedstawienia operowe, występy jakichś znakomitości śpiewaczych, premiery, benefisy a więc zebrania bardzo eleganckiego świata, wymagają na wyżej wspomnianych miejscach, strojnych tualet wieczorowo-rautowych a nawet balowych—tak mało się od siebie różniących według obecnej mody, Pomiędzy lożą a krzesłami zachodzi maleńka różnica — do loży obowiązuje na tego rodzaju przedstawienia pełny dekolt z obnażoniem ramion, do krzeseł pół dekolt i rękawy do łokcia. Tak się ubierają u nas bardzo eleganckie Panie do *Teatru Wielkiego*.

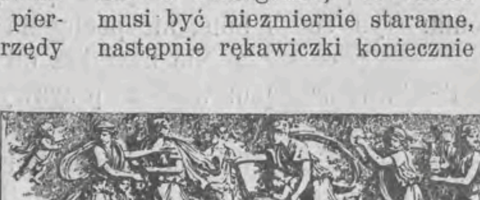
Do miłych i wytwornych *„Nowości"* lekka zmiana, zawsze na wyżej wspomniane miejsca— tualety mniej strojne ale *wieczorowe*, pół dekolt pół długie rękawy i bezwarunkowo w loży bez kapelusza. Kapelusz w loży, jest właściwym tylko w lecie— lub na przedstawieniach po południowych.

Przedstawienia komedjowe w przyszłym naszym *Teatrze Rozmaitości*, powinny być otoczone i tualetowym pietyzmem. W lożach i krzesłach tualety choć nie tak strojne jak w Operze ale zawsze staranne i o ile to możliwe — jasne — bo to tak ślicznie i elegancko wygląda... trzeba unikać bluzek odmiennych od spódnic, choćby nawet te bluzki były strojne, bo to zawsze negliż, całość sukni choćby bardzo skromnej, nosi zupełnie inną tualetową cechę. Oczywiście wielką rolę w tych pół strojnych tualetach, odgrywa przedewszystkiem i nadewszystko uczesanie, które zawsze a szczególniej do teatru musi być niezmiernie staranne, następnie rękawiczki koniecznie białe lub bardzo jasne duńskie, bo te są najpiękniejsze. Nóżki, tak widoczne teraz, muszą być ślicznie obute i upończoszkowane—najładniejszy, nawet do jasnej tualety, jest pantofelek czarny atłasowy, lub lakierowany, pończoszka koloru sukni — trzeba unikać przelotnego a nieładnego kaprysu mody—to jest kolorowych przy pantofelkach obcasów. Bardzo efektownem dopełnieniem teatralnej tualety są tak modne teraz lisy: białe, żółte, czerwone, czarne, lub piękne etole gronostajowe. Mufki do teatru nie bierze się nigdy—do żadnego—bo to śmiesznie, jakby na pokaz, wygląda.

Zupełnie tak samo jak do Rozmaitości powinno się ubierać do *teatru Polskiego*. Farsa, czyli w blizkiej już przyszłości *teatr Letni*, powinien w zasadzie mieć trochę mniejsze tualetowe wymagania, a jednak jest to zebranie *wieczorne eleganckich ludzi*, więc musi być odpowiednio tualetowo traktowane. Wielkie operowe tualety byłyby tam nie na miejscu, nawet w lożach i pierwszych rzędac, ale duża staranność i elegancja całości i szczegółów ubrania, powinny być zachowane.

Naturalnie, że w lecie tualety teatralne ulegają wielkiej zmianie, przeistaczają się w zwykłe kostjumy spacerowe—i specjalnie do teatru nikt się w lecie nie ubiera. Na popołudniowe zimowe przedstawienia do wszystkich bez wyjątku Teatrów, włożyć można elegancki kostjum krawiecki lub wizytowy, futrzaną etolę — jasne rękawiczki, mufkę zostawia się w szatni. Oto jak wyglądać powinny i będą w Teatrach — nasze urocze śliczne warszawianki!..

Marcèle.



LITERATURA NASZA I OBCA

POEZJE, POWIEŚCI, NOWELE I OPOWIADANIA.

MARJAN ORLICZ.

16)

JAK W BAJCE.

POWIEŚĆ.

Jak pod promieniami słońca zielona ruń z pod śniegu, tak z duszy jej zziębłej, samotnej, wychylać się poczęły pod promieniami miłości źdźbła odwagi, nadziei. W serce jej wszedł niezaznany dawno spokój.

— Tak, ręka w rękę iść będziemy przez tęczowe promienie wrażeń, rozkoszy, bólów nawet. Jakie to piękne będzie życie, Zdzichu! Jak w bajce! jak w bajce!

XII.

Pociąg biegł szybko, unosząc ku Zachodowi dwoje szczęśliwych.

Nie sami byli w przedziale. Jakaś młoda matka układała pled i poduszeczkę dla maleństwa, obok, „siostra” pochylała raz po raz swój biały kornet nad brewiarzem, zażywna jejmość monitowała bezustannie sporego wyrostka: nie kręć się, nie siadaj na palcie. W obocznym przedziale, kilku niemców wybuchało co chwila tak niecywilizowanemi kaskadami śmiechu, jak gdyby ci „kulturträgerzy“ sami jedni byli na świecie. Hela i Zdzisław siedzieli naprzeciw siebie. Jego ekstatyczne spojrzenie zdawało się mówić: i to prawda? tyś moja?

Jej zachwycone oczy odpowiadały: spełnione najśmielsze moje marzenia: tyś ze mną!

„A iż cię nie opuszczę, aż do śmierci“ spowiadała się samej sobie, wniebowzięta dusza.

Tak, to ślub przed Bogiem, ślub święty i uroczysty, którym ukochanej kobiecie przysięga wieczystą miłość i opiekę.

Hela była odurzona,

Pierwszy raz w życiu poczuła się swobodną.

Kiedyś ciężyła na niej despotyczna wola ojca, potem dyktującego wiecznie prawa męża, dla którego była stale „quantité negligeable“ — dziś wolna, przy boku ukochanego człowieka.

I również poprzysięgała sobie w duszy taką mu dać sumę szcześcia, na jaką tylko stać biedne dziecię ziemi.

W Opolu, nie pojechali dalej, ale zostali do następnego pociągu.

Hela spostrzegła niebieszczące się po obu stronach drogi łany wrzosowisk.

Wrzosy! wrzosy!

Pobiegła jak dziecko i rwała pełnemi garściami te swoje ulubione liljowe gronka.

Ogromną więź przypięła sobie u stanika, drugą zatknęła u kapelusza, nawet walizkę, nawet koszyczek podróżny, ustroiła wrzosami.

Umyślili odpocząć we Wrocławiu.

Ale jaki to tam był odpoczynek.

Jak para uczniaków, wypuszczonych na swobodę, biegali po mieście, oglądali wystawy, kupowali drobiazgi.

Hela znała z Wrocławia tę tylko część kupiecką, gdzie zwykła załatwiać sprawunki.

Nie zaciekawiały jej nigdy wielkie miasta, jak żołnierze jednego pułku jednako prawie umundurowane, różne mniej więcej wzrostem, rzadko indywidualną cechą.

Taż sama wszędzie maska arlekina, w nieszczerym wyszczerzona uśmiechu, jednakie wszędzie pokrywająca nędze ludzkie i bóle, nie pociągała jej wcale.

Nie nawykła od siebie nigdy coś zaproponować z przyzwyczajenia odezwała się nieśmiało.

— Podobno stary ratusz ma być bardzo zajmujący, zechciałbyś żebyśmy go obejrzeli?

— Najchętniej, droga. Nie znasz go?

— Gdzie tam. Z kimże go miałam zwiedzić?

Wiedziałam, że ciekawy, że datuje z XII jeszcze stulecia, ale ośmieszyłabym się wprost proponując go obejrzeć.

Okrążyli Rynek, najpiękniejszy chyba plac Wrocławia i zatrzymali się przed głównym wejściem ratusza.

Pierwsze, co uderzyło ich oczy, to doskonale zachowany pręgierz z końca XIV wieku, a po obu jego stronach, pięknie wykonane w kamieniu rzeźby kata z pachołkami i burmistrzem miasta.

Myśl pobiegła w odległą dal.

Wyobraźnia poczyna grać: oto suną, prowadząc bladego, słaniającego się delikwenta.

Już go ustawili na owym pomoście hańby, już założyli mu na szyję obrożę, już umieścili tablicę na piersi, a każdy przechodzeń wolen plunąć w twarz winowajcy.

A oto obnażają mu plecy i rozpalonem żelazem piętnują na wieczne czasy. Rana syczy, dymi... Krwawą zacierają prochem, żeby się, broń Boże nie zrosły jej brzegi, i nie zatarły piętna wieczystego pohańbienia. Mniejsza, że tem piętnem istota ludzka wytrącona z kolei na zawsze, mniejsza nawet, czy prawdziwie winna — sprawiedliwości stało się zadość.

Żarski długą chwilę obserwował jej ruchliwą pobladłą twarzyczkę.

— Co ci, Helu? — zapytał tkliwie.

Drgnęła jakby zbudzona ze snu przykrego.

— Powiedz, Zdzichu, czy społeczeństwa zwierzęce, gdyby w swem państwie urządzały sądy i kary publiczne, zdobyłyby się na takie okrutne narzędzie męki i poniewierki.

— Chyba, że nie. Tego rodzaju „wymiar sprawiedliwości“ mógł wymyśleć tylko najdoskonalszy twór Boży — człowiek. Człowiek — dumny twórca kodeksów moralności. Ale może resztę odłożymy do jutra, ty moja mimozo droga.

— Dobrze, Zdzisiu.

Następnego dnia, porobili jeszcze niezbędne sprawunki, obejrzeli wnętrze ratusza i pieszo podążyli ku stacji...

Oparta na tem drogiem ramieniu, rozglądała się jak dziecko, które samodzielnie pierwsze stawia kroki.

— Patrz, patrz Zdzichu: polszczyzna. Coby też powiedział praojciec dynastji piastowej, gdyby w swej pośmiertnej wędrówce, natrafił na tego rodzaju reminiscencje. Patrz. „różne przekoncki, wudki, pywa, aracku”. O, i tu znowu po polsku: „Przedaj wapna”.

— A ty wiesz napewno, że praojciec dynastji piastowej umiał gramatykę?

W Holandji, chociaż to wieczór, upał tropikalny.

Po peronie przechadzają się imponujące postacie trzech beduinów, w swych białych habitach, zupełnie podobnych do habitów mnisich.

(d. c. n.)

WARUNKI PRENUMERATY „ZŁOTEGO ROGU“:

W Warszawie	rocznie rb. 6.—	półr. rb. 3.—	kwart. rb. 1.50
W Królestwie i Cesarstwie z przes. poczt.	„ „ 7.—	„ „ 3.50	„ „ 1.75
Za granicą i za oceanem „ „	„ „10.—	„ „ 5.—	„ „ 2.50

Za odnoszenie do domu 15 kop. kwartalnie. Numer pojed. kop. 15. Zmiana adresu — 20 k.

CENA OGŁOSZEŃ: Na 1 str. okładki 60 kop. Na 2 str. okładki, przed tekstem 40 kop. Nadesłane, w tekście—75 k Reklamy—40 k. Ogłoszenia na 3 str. okładki 20 k. Na 4 str. okładki—30 k. Ogłoszenia obliczają się na petit.

Wydaw. „Warszawska Spółka Nakładowa”. Redaktorka odpowiedzialna Izabela Arturowa Gliszczyńska.

Redakcja i Administracja: Warszawa, Królewska 27. Telefon 152-05.

Druk L. Bilińskiego i W. Maślankiewicza, Nowogrodzka 17.

Ś. p. LUDWIK STRASZEWICZ.

Dziennikarstwo polskie utraciło przez śmierć Straszewicza jednego z najlepszych swych przedstawicieli, a społeczeństwo obywatela cnót niepowszednich, człowieka dużej miary i dużych zasług. Dzięki wybitnemu talentowi pisarskiemu, niestrudzonej energji, gorącemu umiłowaniu zawodu, żywemu odczuwaniu potrzeb narodowych i najlepszym chęciom służenia im w miarę sił swoich, wzbił się na pierwszorzędne stanowisko publicystyczne. Głosu jego słuchali nawet przeciwnicy jego polityczni i choć nie zawsze przyznać chcieli słuszność poglądom jego, to jednak odmówić mu nigdy nie mogli najlepszej wiary i najlepszej woli.

Ludwik Straszewicz urodził się w r. 1857 w Tykocinie (w łomżyńskiem), jako syn znanego i cenionego adwokata przysięgłego. Po ukończeniu studjów gimnazjalnych w Łomży, odbył wyższe studja matematyczne na uniwersytecie w Genewie, poczem mieszkał pewien czas w Paryżu, skąd zasilał korespondencjami „Prawdę“ warszawską. Po powrocie do kraju pisywał artykuły w „Prawdzie“ a następnie „Kronikę miesięczną“ w „Ateneum“. Przez długi szereg lat był jednym z filarów petersburskiego „Kraju”.

Marzeniem jego było założenie dziennika, któryby taniością i popularnością utorował sobie drogę do warstw, dla których pismo codzienne było dotąd kosztownym zbytkiem, do warsztatów po małych miasteczkach, do folwarków, fabryk i t. p. Marzenia te ziściły się. W r. 1898 zakłada w Warszawie „Kurjer Polski“, który rychło zyskuje bardzo poważną liczbę czytelników i ruguje z Litwy i Rusi tanie dzienniki petersburskie. Jako redaktor zabierał głos w „Kurjerze“ rzadko, głos ten jednak, jako wyraz opinji człowieka śmiałych i ustalonych przekonań, nie przemijał nigdy bez wrażenia.

Od czasu powstania stronnictwa polityki realnej, w którego utworzeniu czynny brał udział, Straszewicz jest jednym z najczynniejszych i najwybitniejszych publicystów organu jego „Słowa”. Niekrępowany w swobodzie wypowiadania odrębnych przekonań, dawał im często wyraz w artykułach wstępnych „Słowa”, omawiających pierwszorzędne sprawy i zagadnienia krajowe.

W pierwszym numerze założonego przez siebie „Kurjera” Straszewicz w artykule p. t. „Patrjotyzm” pisał: „Patrjotą jest ten, kto na niedolę współrodaków patrzeć nie może obojętnie, komu serce rwie się do niesienia pomocy w nieszczęściu. Patrjotą jest ten, kto rozumie i zna na pamięć wszystkie potrzeby swego narodu, kto gotów pracę i mienie oddać na użytek społeczności. Patrjotą jest ten, komu interes kraju z uwagi nie schodzi, kto dla popisu, czy dla korzyści własnej nie czyni i nie powie nic takiego, coby krajowi zaszkodzić mogło”.

Słowa powyższe to najdoskonalsza charakterystyka zmarłego publicysty; bije z nich gorące umiłowanie kraju i poczucie obowiązków społecznych. To jakby wyznanie wiary, któremu nie sprzeniewierzył się ani na chwilę w ciągu długiego szeregu lat pracy publicystycznej. Choć burza szalała i gromy biły, szedł naprzód z wysoko wzniesionym sztandarem, na którym widniały: „Miłość prawda, sprawiedliwość!“ Nienawiści nie znało serce jego. Na miłości budował szczęście przyszłych pokoleń, w niej widział zbawienie narodu. Cześć jego pamięci!